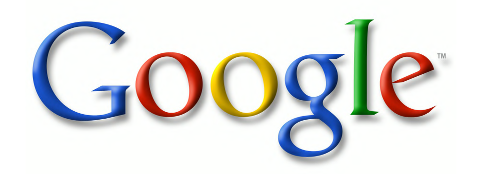




Walter Savage Landor

in seinen Beziehungen zu den Dichtern des Trecento

Dante, Boccaccio, Petrarca.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen und naturwissenschaftlichen Fakultät
der Königlichen Universität zu Münster

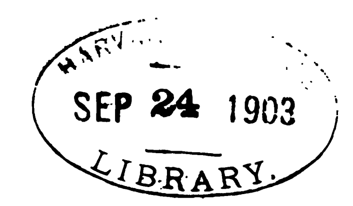
vorgelegt von

Johannes Auer
Rheydt.

Opponenten:

Johannes Mies, Oberlehrer.
August Wandt, Dr. phil.
Alexander Konradi, cand. phil.

RHEYDT.
Druck von Th. Buresch.
1908.



Dekan: Geh. Regierungsrat Prof. Dr. Lehmann.

Referent: Prof. Dr. Jiriczek.

Meinem Bruder

gewidmet.

Liste benutzter Werke.

The Life and Works of Walter Savage Landor, 8 vols., herausgegeben von Forster. London 1876. Der 1. Bd. enthält Landors Leben von Forster.

Letters and unpublished Writings of W S. Landor, herausgegeben von Wheeler. London 1897. Im Anhange nahezu vollständiges Literaturverzeichnis.[1]

Colvin, Landor (in English Men of Letters) London 1881.

G. A. Scartazzini, La Divina Commedia di Dante Alighieri, 2a Ed. Mil. 1896.

Il commento di G. Boccaccio sopra la Divina Commedia. Ausg. von 1863.

Scheffer-Boichhorst, Aus Dantes Verbannung. Leipzig 1882.

A. Gaspary, Die italienische Literatur der Renaissancezeit. Berlin 1888.

K. Witte, Dante-Forschungen, 2 Bde. Heilbronn 1879.

Hettinger, Die göttliche Komödie von Dante Al. 2 A. Freiburg (Herder) 1889.

G. Körting, Geschichte der Literatur Italiens im Zeitalter der Renaissance. Bde. 1—3. Leipzig 1878—84.

Opere Volgari di G. Boccaccio, herausgegeben von Moutier. 17 Bde. Florenz 1827—34.

[1] Der Vollständigkeit halber führe ich noch einige Aufsätze an, die ich in den mir zugänglichen englischen Zeitschriften zerstreut fand: Academy 1879, 15; 1882 189; 1897, 1899. Athenaeum 1864, 431; 1865, 54; 1876 II, 167; 1881 II, 241; 1883, 475; 1889, 707; 1897 II, 648: 1899 I, 391; 1900 I, 334, 274; 1900 II 28, 88. Das Athenaeum 1902 II S. 64 enthält e. Nachtrag von Wheeler zu s. Bibliographie. Quarterly vol. 48, 196; vol. 52. 355; vol. 53. 89; vol. 58, 108—147; vol. 64, 397; vol. 87. 137, 148. Fortnightly Rev. vol. VI 1869 S. 120—140 (von Dowden). Edinburgh Rev. vol. 83, 486—510; vol. 91, 408—442. Lond. Quarterly No. XLVII, 170—206; North British Rev. 1869 S. 550; Contemporary Rev. 95, Notes and Queries XVI 285 u. 373; XI 366.

M. Landau, G. Boccaccio, sein Leben und seine Werke. Stuttgart 1877.
A. Hortis, Studi sulle opere latine del Boccaccio. Triest 1879
Crescini, Contributo agli studi sul Boccaccio. Turin 1887.
Il Canzoniere com. da G. A. Scartazzini. Leipzig 1883.
Fracassetti, Lettere di Francesco Petrarca. Fir. Le Monnier 1869.
Epistolae Familiares. Ausg. von 1601.
Geiger, Petrarca. Leipzig 1874.
Zumbini, Studi sul Petrarca, Nap. 1878.

Zeitschriften sind in den Anmerkungen erwähnt.

I. Landors Aufenthalt in Italien; seine Beziehungen zur italienischen Sprache und Literatur im Allgemeinen.

Enge Beziehungen haben von jeher, besonders aber im 19. Jahrhundert, die englischen Dichter mit Italien verbunden. Hier, wo dem Dichterherzen des Waldes und des Wassers Rauschen Begeisterung zuflüstert,[1] regte sich in manchem von ihnen mit erneuter Kraft die Sangeslust, die sich in dem unfreundlichen Klima des Heimatlandes und unter dem Druck politischer und sozialer Widerwärtigkeiten gelähmt fühlte. So erhielten Byron und Shelley in ihrer paradiesischen Verbannung eine Fülle anregender Eindrücke, die ihren dichterischen Schaffenstrieb neu belebten. Aber nicht nur war für sie der heitere, sonnige Himmel Italiens ein Ort der Zuflucht in harter Bedrängnis, sie fühlten sich auch hingezogen zu der alten Pflegestätte der schönen Künste, dem gemeinsamen Vaterlande aller, die mit Teilnahme die Wiedergeburt der Künste begrüssen und der Oberhoheit des Genies ihre Anerkennung zollen.[2] In die Schar derer, die sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus der Unbehaglichkeit der englischen Verhältnisse in das „schöne

[1] Works IV, 309.
[2] Vergl. Works III, 496.

Landors Kenntnisse der italienischen Literatur, die, soweit seine Schriften Aufschluss geben, mit Cino da Pistoja anfangen und sich bis Beginn des 19. Jahrerstrecken, sind auf die verschiedenen Perioden mit ihren Vertretern sehr ungleichmässig verteilt. Am eingehendsten befasst er sich mit dem Trecento und dessen centraler Gestalt Dante. Obwohl überall recht summarisch, im Loben wie im Tadeln, ist er nirgends so prätentiös wie in seiner Kritik des grossen Italieners. Und doch sind gerade hier seine Bemerkungen oft voll Wahrheit und Scharfsinn; selbst inmitten Bizarrerie und Paradoxen überrascht er uns nicht selten durch Kraft und Glanz des Ausdrucks und prächtigen, immer neuen Bilderreichtum. Vortrefflich in dieser Hinsicht ist seine Verurteilung des Petrarchismus des 16. Jahrhunderts. Im Gespräch zwischen Michel Angelo und Vittoria Colonna lässt er ersteren die innere Hohlheit der Richtung mit folgenden Worten kennzeichnen: "In our days poetry is a vehicle which does not carry much within it but is top-heavy with wat is corded on. Children in a hurry to raise plants cover their allotment of border with all the seeds the pinafore will hold: so do small authors their poetry-plots. Hence what springs up in either quarter has nothing of stamen, but only sickly succulence for grubs to feed on." [1] In gleicher Weise tadelt hier Landors Michel Angelo den Mangel an

die lyrischen Partien in der Trilogie, Andrea of Hungary, Giovanna of Naples, Fra Rupert. Dass er sich häufig im italienischen Versmachen versucht hat, beweisen folgende Zeilen:

Rhyme o'erflows
Italian, which hath scarcely prose;
And I have larded full three score
With sorte, morte, cuor, amor. (Works VIII, 128.)

[1] Works V, 278 ff.

Gehalt in den Dichtungen seiner Freundin V. Colonna: sie sei nicht eingedrungen in die Tiefen der Poesie, sondern habe nur die Oberfläche flüchtig berührt, so wie die silberfüssige Thetis leichten Schrittes über die Flut dahinschritt, statt hinabzusteigen auf der Wellen Grund. Dieses Fehlen inneren Wertes macht er der gesamten italienischen Lyrik zum Vorwurf, indem er sagt: Italian poetry often seems to run in extremely slender veins through a vast extent of barren ground.“ [1]

Die grossen Epiker der Renaissance, Ariost und Tasso, sind nach Boccaccio Landors Lieblinge unter den Italienern. Obwohl ersterer keineswegs an den Dichter des Decamerone heranreiche,[2] sei er ihm doch nach diesem am sympathischsten.[3] Orlando Furioso enthält für ihn, selbst im schlechtesten Teile, mehr wahre Poesie als die gesamte französische Literatur.[4] Was Tasso anlangt, so nimmmt er ihn gegen die Angriffe Boileaus in Schutz,[5] stellt ihn in Bezug auf Chrakterzeichnung über Virgil[6] und nennt die „Gerusalemme liberata“ “the most perfect Epic in its plan”.[7] Selbst auf die Prosaiker der damaligen Zeit, auf Bembo, Guicciardini, besonders aber auf Macchiavelli und den späteren Galileo erstreckt sich Landors umfassende Kenntnis.

Unter den neueren Dichtern erfreut sich Alfieri seiner ganz besonderen Gunst. In manchen Stücken, so in seinem Tyrannenhass, seiner Geringschätzung französichen Wesens, seiner ungestümen Freiheitsliebe,

[1] Works IV, 53.
[2] ib. III, 558.
[3] Works IV, 118.
[4] ib. 117.
[5] ib. 105.
[6] ib.
[7] ib.

nahm sich Landor den feurigen, energischen Italiener zum Vorbild. Aber auch in literarischer Beziehung ist er nicht unbeeinflusst geblieben von Alfieris Manier, wie er in seiner Tragödie "Count Julian" bewiesen und in einem Briefe an seinen Busenfreund Southey auch ausgesprochen hat, indem er schreibt: "I fancied I had at last acquired the right tone of tragedy and was treading down at heel the shoes of Alfieri."[1]

Während seines langjährigen Aufenthaltes in Italien hatte Landor reichlich Gelegenheit, die aus seinen Werken sprechende Kenntnis der Litteratur, der Landschaft und des Charakters des Landes zu sammeln. Como war sein erster Wohnsitz (1815-1818). Die Umgebung gefiel ihm sehr, und als Robert Southey im Jahre 1817 bei ihm verweilte, wurde dem Jugendfreund manch liebgewonnene Stätte gezeigt, in der Hoffnung, dass der durch Unglück getrübte Sinn des Dichters die frühere Heiterkeit wieder gewänne Der Lario, „lieblichster aller Seen“,[2] Bellagio, „das glänzendste Kleinod der Erde“,[3] und der von fernen Alpenspitzen überragte Valintelvi wurden aufgesucht; häufig flüchteten die beiden Freunde aus der Schwüle des Sommernachmittages in die kühlen Gänge der Kirche zu Sant Abondio, wo Landor zur Aufmunterung seines Gastes von Mönchen und Nonnen, den einstigen Bewohnern dieses Ortes, manche lustige Geschichte erzählte.[4] In Como, und auch später in Fiesole, mied Landor den geselligen Umgang, dafür unterhielt er aber im Geiste einen um so regeren Verkehr mit Helden der Geschichte und Sage; auf

[1] Forster a. a. O. S. 139.
[2] Works VIII, 246.
[3] ib. 353.
[4] Works IV, 427; Vgl. Colvin a. a. O. S. 82.

einsamen Spaziergängen liebte er es, was ihn innerlich bewegte, in lauten Worten zu äussern.[1] Den so im Keime entstandenen, später aufgezeichneten "Imaginary Conversations" ist die Frische, Kraft und Schönheit der freien Natur eigen; in vielen von ihnen spiegelt sich, wie in einem See, die ganze Pracht des italienischen Himmels.

Die Reihe von schönen Tagen in Como nahm in 1818 ein für Landor charakteristisches Ende. Er suchte Händel mit der Behörde, beschimpfte dieselbe über die Massen und wurde ausgewiesen. Um Florenz, dem Ziele seiner Wünche, näher zu kommen, ging er über Genua nach Pisa, von dort auf kurze Zeit nach Pistoja, und wieder zurück nach Pisa, wo er bis zur Übersiedelung nach Florenz (1821) blieb. In letztgenannter Stadt bezog er den Palazzo Medici und mietete ausserdem 5 Jahre später die Villa Castiglione, 3 englische Meilen von Florenz.[2] Trotz angestrengten literarischen Schaffens und eines kleinen aber anregenden geselligen Verkehrs, verliess ihn auch hier seine Sucht nach Händeln nicht; er geriet in Streit mit der Obrigkeit und wurde schliesslich des Landes verwiesen. Dem Ausweisungsbefehl zum Trotz[3] blieb er auf toskanischem Gebiet, nur verlegte er (1829) seinen Wohnsitz von Florenz nach Fiesole, in dessen Nähe er die Villa Gherardesca bezog.[4] Das neue Heim war reich an geschichtlichen und literarischen Erinnerungen: es war der Schauplatz von Boccaccios Ninfale Fiesolano und der Ort, wo der

[1] Works II, 145; Colvin a. a. O. S. 100, 136.
[2] Forster, a. a. O. 281.
[3] ib. 326.
[4] In einem Briefe an seine Schwester gibt Landor eine genaue Beschreibung der Villa. Forster, a. a. O. 331.

Dichter des Decamerone seine „Belle Brigada“ zu heiterem Tun zusammenkommen liess;[1] die einstigen Häuser Dantes und Macchiavellis, der Geburtsort Michel Angelos, die Villa Galileos und das Kloster der Doccia umstanden sein Tusculum, von dessen Terrasse der Blick weit über Valdarno und Vallombrosa hin schweifen konnte. Die Jahre, die er hier verbrachte (Ende 1829 bis April 1835), gehören zu den glücklichsten seines Lebens. Nach der Tagesarbeit pflegte er im Spiele mit seinen 4 Kindern und dem Hunde Parigi sich zu erholen.[2] Oliven- und Cypressenwäldchen luden zum Verweilen ein: “Here can I sit or roam at will!“ [3] ungestört konnte er seinen Gedanken nachhängen: „Let me sit here and muse by thee Awhile aërial Fiesole!“[4] Sein Wohlbefinden in behaglicher Weltabgeschiedenheit lässt ihm das Treiben gewöhnlicher Sterblicher lächerlich erscheinen:

“Ah how much better here at ease
And quite alone to catch the breeze
Than roughly wear life's waning day
On rotten forms with Castlereagh!“ [5]

und im Vollgenusse des ihm zuteil gewordenen Glücks ruft er aus:

“How less than lovely Italy
Is the whole world besides!“ [6]

Wie früher in Como und Florenz, so machte auch in Fiesole ein Zerwürfnis, diesmal aber nicht mit der Polizei, sondern mit seiner Frau, dem herrlichen Stillleben ein Ende. Im April 1835 reiste er über Venedig

---

1 Forster a. a. O. S. 329.
2 Works VIII, 101.
3 ib. VIII, 155.
4 ib 49.
5 Works VIII, 50.
6 ib. 44.

nach England zurück, wo er fern von Frau und Kindern 26 Jahre lang wohnen blieb. Von seiner literarischen Tätigkeit während dieser Zeit interessieren uns hier besonders das „Pentameron", welches er in Italien begann und in 1837 veröffentlichte, und die Trilogie, Andrea of Hungary, Giovanna of Naples, Fra Rupert (1839); von diesen Werken wird weiter unten ausführlich die Rede sein. Ein ebenfalls trübes Kapitel aus der Geschichte Italiens behandelt das dramatische Gedicht: „Beatrice Cenci", in dem sich Landor mit den Licht- und Schattenseiten italienischen Charakters vertraut zeigt.[1]

Mehrere kleine Gedichte und Gespräche, die während seiner selbstgewollten Verbannung entstanden sind, lassen uns erkennen, dass Landor noch gerne an sein Paradies in Italien[2] zurückdachte.[3] Es sollte ihm auch beschieden sein, noch einmal dorthin zurückzukehren, — als 82-jähriger Greis, der heftig und masslos wie immer, wegen einer Schmähschrift verklagt worden war und sich durch die Flucht vor den Folgen einer Verurteilung rettete. Wieder wirkte der Zauber der Umgebung versöhnend auf sein zerrüttetes Gemüt,[4] aber ein Heim fand er hier nicht mehr. Jahrelange Abwesenheit hatte ihn den Seinen völlig entfremdet und an ein Zusammenleben mit ihnen war nicht mehr zu denken. Arm und ausgestossen von denen, die ihm am nächsten standen, ein zweiter Lear, suchte er Unterkunft bei einigen Freunden, denen es gelang, ihn in bescheidener Behausung in der Via Annunziatina in Florenz unterzubringen. Hier starb er am 17. September 1864.

[1] Vgl. Forster a. a. O. S. 475.
[3] Forster a. a. O. S. 464.
[2] Works VIII, 235, 293; Forster a. a. O. S. 409, 441.
[4] Vgl. Colvin, a. a. O. S. 207.

II. Landors Beziehungen zu Dante.

1. Dante als Politiker und Privatmann.

When Dante's strenght arose
Fraud met aghast the boldest of her foes,
Religion sick to death,
Lookt doubtful up, and drew in pain her breath.[1]

In der ihm eigenen kraftvollen und konzentrierten Sprache kennzeichnet Landor hier Dantes Bedeutung für seine Zeit. Worin Landor diese Bedeutung erblickte, erfahren wir des Näheren in dem Gespräch zwischen Macchiavelli und Guicciardini.[2] Hier wird Dante dargestellt als Neuerer und Reformator, der den Mut besass, dem Kaiser von Deutschland die Herrschaft über ganz Italien anzubieten. Der gottgesandten Person des Kaisers gehöre die Macht hienieden ganz und ungetrennt. Deshalb scheue sich Dante nicht, trotz seines religiösen Bekenntnisses, im Interesse des Friedens und der Eintracht für die Abschaffung der weltlichen Macht des Papstes seine Stimme zu erheben.

Eine kritische Beleuchtung erfährt Dantes Politik im „Pantameron".[3] Dort lassen es sich die beiden Freunde, Boccaccio und Petrarca, angelegen sein, aus der Fülle ihrer republikanischen Herzen[4] den monarchischen Gedanken Dantes zu bekämpfen.

---

[1] Works VIII, 214.
[2] Works V, 145 ff.
[3] Works III, 490 ff.
[4] Über Boccaccios Republikanismus äussert sich Landau folgendermassen: „Der starre Republikaner Boccaccio ergiesst im „Buche berühmter Männer" seinen Grimm unterschiedslos über alle Fürsten. in Ausdrücken, die ihm heutzutage eine Anklage auf Majestätsbeleidigung und Aufforderung zur Revolution zuziehen würden" B.s Leben S. 118.

Eine Weltherrschaft unter Oberhoheit des Kaisers im Sinne Dantes ist ihnen eine Utopie; der Gedanke einer Universalmonarchie leide an einem inneren Widerspruche. Denn ein solcher Herrscher hätte zur Verwaltung seiner Städte und Provinzen eine grössere Anzahl von Beamten nötig, die ihrerseits eine mehr oder minder grosse Selbständigkeit und Machtbefugnis anstreben würden. So könnte es kommen, dass jeder, der einen so hohen Rang bekleidet, mehr Macht besässe, als der absolute Herrscher selbst. Ferner heben die beiden auch noch das Antinationale[1] an den politischen Bestrebungen Dantes hervor. Aus Erbitterung über die Päpste möchte er Italiens Freiheit preisgeben. Es sei ihm gleichgiltig, an welchem Dorn der zerlumpte Fetzen der Freiheit hange. Irgend ein ausländischer Eindringling sei gut genug, um als römischer Kaiser die Demütigung der italienischen Städte zu vollbringen.[2]

In zwei Gesprächen werden Episoden aus Dantes Privatleben berührt. In einem derselben tritt Beatrice, in dem anderen Gemma mit dem Dichter in der Unterredung auf.

In dem poesiereichen, durch Feinheit der psychologischen Schilderung ausgezeichneten Dialog zwischen Dante und Beatrice[3] wird uns der Dichter vorgeführt, wie er sein ganzes Seelenleid seiner Geliebten, die im Begriffe steht, einen andern zu heiraten, offenbart. Beatrice ermahnt ihn, sich in das Unvermeidliche zu

---

[1] Gegen diesen „Cesarismo germanico“ Dantes machte Boccaccio entschieden Front, während Petrarca in seinem politischen Wankelmut die ganze Schwäche seines Charakters offenbarte. Vgl. Hortis, Studj. S. 42.

[2] Works III, 493.

[3] Works V, 249 ff

schicken und tröstet ihn durch den Hinweis auf eine glücklich verlebte Jugendzeit und durch die Versicherung, dass sie ihn auch künftighin nicht vergessen werde.

Landor war hier an der geschichtlichen Wahrheit nichts gelegen; deshalb ist auch der Eindruck, den das Phantasiestück auf uns macht, ganz anders geartet als die Wirkung, welche Dantes eigene Darstellung seines Verhältnisses zu Beatrice in der „Vita Nuova" bei uns hinterlässt. Auch nach dem, was wir anderweitig[1] von Dantes Liebe wissen, dürfen wir annehmem, dass der Idealität des Verhältnisses zwischen Dante und Beatrice durch Landors Schilderung an dieser Stelle Abbruch geschieht.

Wahrheitsgetreuer schildert Petrarca die Liebe zwischen beiden im „Pentameron". Ihm und Boccaccio habe die Liebe nicht im Morgendämmern der Jugend gelächelt, wo wenig von der Erde und viel vom Himmel gesehen werde; Dante aber sei dies Glück zu teil geworden. In sein Knabenherz habe die kleine Beatrice all ihre Reinheit gehaucht, um sie wieder daraus zurück zu empfangen. Nach ihrem Tode warfen zwar harte Lebensschicksale und ungestüme Leidenschaften düstere Schatten auf des Dichters tief innerliche Liebe, allein nichts habe vermocht, sie von ihrem Ziele abzubringen. Dieses Ziel war nach Landors Petrarca die Apotheose der Geliebten. Wie aber diese Liebe von Beatrice eingehaucht war, so war sie es auch, die ihn in den Himmel führte, zur Stelle ihrer eigenen Verklärung: "If Dante enthroned Beatrix in the highest heaven, it was Beatrix who conducted him thither".[2] Die höchste Leistung von

[1] Boccaccio, Vita S. 12.
[2] Works III, 518.

Dantes erhabenem Genius war demgemäss das Werk veredelnder Liebe.

In dem Gespräch zwischen Dante und seiner Frau Gemma,[1] welches in die Zeit der Verbannung des Dichters verlegt ist, lässt der englische Dichter Dante als liebevollen Gatten und als zärtlichen Vater erscheinen. Gleich am Anfang erfahren wir, dass dem Ehepaare das siebente Kind, ein Töchterlein, geschenkt worden ist. Das gegenwärtige Glück hindert den Dichter jedoch nicht, seiner Bice zu gedenken in Ausdrücken, die sich in Wirklichkeit keine Frau hätte gefallen lassen. Aber Gemma zeigt hier eine grosse, beinahe unbegreifliche Liebenswürdigkeit: sie nimmt ihrem Manne das unverhohlene Geständnis seiner Liebe für eine andere nicht im geringsten übel, im Gegenteil, sie schmeichelt noch dieser Neigung, indem sie das Glück ihres eigenen Daseins auf ihres Mannes Liebe zu Beatrice gründet und zum Dank dafür ihrem neugeborenen Töchterlein den Namen der Geliebten gibt.

Dieser gedanken- und bilderreiche Dialog hat insofern einen historischen Kern, als auch in ihm des Dichters nie verblasste Liebe zur längst heimgegangenen Beatrice Portinari[2] festgehalten wird. Das eheliche Glück jedoch, welches hier mit so gefälligen Farben gemalt ist, war Dante nicht beschieden.[3]

---

[1] Works V, 305 ff.

[2] Sie starb am 9. Juni im 24. (25.?) Jahre ihres Lebens. Boccacio, Vita, S. 13: Era quasi nel fine del suo venti quattresimo anno la bellessima Beatrice etc. Sie hatte sich in ihrem 21. Jahre mit einem Messer Simone de Bardi verheiratet.

[3] Vgl in Boccaccio's Vita den Abschnitt: Amore per Beatrice e Matrimonio di Dante 10 ff, wozu jedoch zu vergleichen Scartazzini in seinen „Prolegomini della Div. Commedia" (Leipzig 1890) S. 42 ff.

Keine Kanzone, kein Sonett, nicht einmal eine Erwähnung hat er seiner Frau, Gemma Donati gewidmet. Die Voraussetzung, auf welcher der Dialog beruht, dass Gemma ihrem Manne in die Verbannung gefolgt sei, ist unhistorisch.[1]

---

2. Dante als Dichter.

Die göttliche Komödie.

An vielen Stellen in Landors Werken finden sich kurze aphoristische Bemerkungen über Dantes dichterische Begabung und sein grosses Werk, die ausführlichsten im „Pentameron", dessen Hauptinhalt Dante bildet.

Landor liebt es, die Fürsten im Reiche der Dichtkunst in Beziehung zueinander zu bringen, um durch Vergleich und Gegenüberstellung ihre Grösse oder ihre Mängel schärfer hervortreten zu lassen.

Häufig wird Dante mit den Dichtern des Altertums, Homer, Virgil, Lucrez verglichen.

Obwohl nach Landor Dante ausserhalb Griechenlands und Englands der einzige Dichter ersten Ranges ist,[2] so weist er ihm doch seinen Platz erst nach den Dichterhelden jener Länder an. Er dürfe ebensowenig Homer ebenbürtig an die Seite gestellt werden, als man Herkules dem Apollo gleichstellen könne: „Though Herkules may display more muscles, yet Apollo is the powerfuller without any display of them at all."[3] Mit Homer hat Dante, wie Landor glaubt, die Gewalt der Phantasie gemein; wie sie

[1] Scheffer-Boichhorst, Aus Dantes Verbannung, S. 212.
[2] Works III, 557.
[3] ib. 558.

Homer durch die Troas führe, so geleite sie Dante durch die dreifache Welt.[1] Nicht aber die winzigen Gestalten der Feenwelt, wo die vorstellende Einbildungskraft (fancy) zu verweilen liebe, seien der Tummelplatz für Genies, wie Dante und Homer, vielmehr liege das Feld ihrer Tätigkeit im Bereiche der schöpferischen Phantasie (imagination).[2] Bei beiden findet Landor einen doppelten Sinn: einen offenen und einen verborgenen oder allegorischen, bei Homer jedoch liege zwischen dem Gebiete realistischer Darstellung und der Allegorie das Halbdunkel einer beschatteten Landstrasse, während bei Dante der dazwischenliegende Scheideweg in Nacht und Nebel gehüllt sei.[3]

Im „Pentameron„ hebt Landors Boccaccio beider Verdienste um die Sprache ihres Landes hervor. Wie Homer über das Griechische, so habe Dante die Schutzherrschaft über die emporkommende Volkssprache übernommen.[4]

---

[1] Works V, 121: "Imagination takes the weaker hand of Virgil out of Dante's who grasps it and guides the Florentine exile thro the triple world."

[2] Works V, 120: "Their (the Faeries') tiny rings in which the intelligent see only the growth of fungusses are no arena for action and passion. It was not in these circles that Homer and Aeschylus and Dante strove." An dieser Stelle erörtert Landor in klassischer Sprache die Unterschiede zwischen Fancy und Imagination.

[3] Works IV, 289: "Homer left a highway, overshadowed with lofty trees and perennial leafage, between the regions of Allegory and Olympus. The gloom of Dante is deeper and the boundaries even more indiscernible." Landor scheint demnach von Dantes Art zu allegorisieren nicht die richtige Vorstellung gehabt zu haben. Bei Dante erwächst nämlich das Symbol aus der Person oder Sache, die auch für sich realen Bestand haben. Vgl. Gaspary I, 242 und Hettinger, Die Göttl. Kom. S. 128. Landor war kein Freund der allegorischen Darstellungsweise, die er „kraft- und saftlos" ("sinewless and sapless") nennt. (Works III, 546).

[4] Works III 464, ferner Works III, 485, IV, 275.

Nach Landor fällt Dante in der Behandlung des Schrecklichen in der Poesie gegen Homer ab: "There is nothing of sublimity in the horrific of Dante."[1]

Bei Dante finden sich zudem, wie Landor im Gespräch mit Southey bemerkt, Grundfehler im Aufbau, der Entwickelung und Charakterisierung, welche Homer und Virgil vermeiden.[2]

In wiefern Dante in der Behandlung des Höllenmotivs nach Landors Ansicht von Homer und Virgil übertroffen wird, wollen wir bei Besprechung von Dantes „Hölle" des Näheren darlegen.[3]

Bei einem Vergleiche mit Virgil ist Boccaccio im „Pentameron" geneigt, Virgil vor seinem Landsmanne den Vorrang zu geben; denn trotzdem sich bei Dante schöne Stellen fänden, kehrten seine Unebenheiten immer wieder, während Virgils Regelmässigkeit, Symmetrie und Glätte sprichwörtlich seien.[4] Eine Gleichstellung mit Virgil hätte Dante selbst aus Pietät nicht begehrt.[5] Gegen dieses Urteil nimmt Petrarca an derselben Stelle Dante in Schutz und weist Virgil Neigung zur schwulstigen Rede nach, wovon Dante vollkommen frei sei. Boccaccio ändert seine Ansicht dahin, dass er meint, ein Vergleich zwischen beiden sei wegen allzugrosser Verschiedenheit unmöglich.[6]

---

[1] Works III, 443.

[2] Works IV, 475.

[3] Das höchst merkwürdige Urteil: "Both (i. e. Dante and Homer) together are just equivalent to Milton, shorn of his sonnets and of his Allegro and Penseroso (Works III, 558) wollen wir als den Ausdruck seiner Miltonschwärmerei gelten lassen. Vergl. Works IV, 475.

[4] Works III, 474.

[5] ib. 469: "He had no suspicion of his equality with this prince of Roman poets, whose footsteps he follows with reverential and submissive obsequiousness."

[6] Works III, 474.

Dantes Vorliebe für Schmähungen und Sticheleien macht sich nach der im „Pentameron“[1] vertretenen Ansicht oft in gemeinen, plumpen Ausdrücken Luft. Dagegen sei Lucrez, der Atheist, viel toleranter, edler und gewählter in seinem Tadel, als Dante der unduldsame Katholik. Lucrez bemühe sich, die Qualen der Menschheit zu mindern, Dante hingegen häufe Seelenangst und Verzweiflung, selbst wo der Tod das Seinige bereits getan habe; Lucrez erscheine dankbar gegen seine Wohltäter, duldsam und wohlwollend gegen seine Mitmenschen, Dante fordere ungestüm, dass Gott mit ewigen Qualen Tote und Lebende peinige.

Bei einem Vergleiche mit Boccaccio zieht Dante ebenfalls den kürzeren. Im Anhang zum „Pentameron“ behauptet Landor, Dante habe mehr Feuer, mehr Tatkraft; beide seien gleichmässig Herren der Gedankentiefe und der Schätze der Phantasie; aber Dante werde von Boccaccio überflügelt in Mannigfaltigkeit, Lebensfrische, Anziehungskraft, Natürlichkeit und Charakterwahrheit.[2] Durch diesen grösseren Reichtum an dichterischen Vorzügen zeichne sich denn auch das Decameron vor der „Göttlichen Komödie“ aus.[3] Nach Landors Petrarca beleidigt Dante häufig unser Empfinden durch die Häufung abstossender Motive; er versäume es, das Hässliche mit dem Schönen in Abwechselung treten zu lassen; ihm mangele die „poetische Vorsehung“ — “the poetical providence“.[4] Boccaccio dagegen verstehe es, inmitten Hässlichkeiten unseren Geist durch angenehme Scenen

[1] Works 526.
[2] ib. III, 557.
[3] ib. VIII, 439.
[4] ib. III, 445; vgl. den Abschnitt über Boccaccio.

aufzufrischen, wie er das in seiner Novelle „Andrevola und Gabriotto“ so schön gezeigt habe. Angesichts dieser Lobrede Petrarcas legt Landors Boccaccio ein Zeugnis eigener Bescheidenheit und der Achtung vor dem grossen Florentiner ab, indem er sich und seine Zeitgenossen doch nur „Schlacken (scoria) vom Amboss Dantes“ nennt.[1] Auch an einer anderen Stelle (Works III 428) lehnt Landors Boccaccio den Vergleich mit seinem berühmten Landsmanne ab, da sie zu verschiedenen Zeiten verschiedene Bahnen literarischen Schaffens betreten hätten. Auch seien Dantes Flammen zu heftig für ihn, und er habe nie mit Genugtuung vernommen, dass Jemand verdammt worden sei; um so viel weniger würde er je selbst Gefallen daran finden, einen Mitmenschen, und sei es sein ärgster Feind, ins Höllenfeuer zu versetzen.

Die vorhin[2] angedeuteten Hauptmängel in Dantes Gedicht sind nach Petrarca im „Pentameron“ ein zu lockeres schwaches Fundament für einen so ausgedehnten Bau, Mangel an guten Sitten, Leidenschaft und an einer Handlung, welche in zielbewusster Aufeinanderfolge nach einem klar erkennbaren, würdigen Ziele hinstrebt.[3]

Gegen die „guten Sitten“ sündigt Dante nach Landors Meinung durch seine „üble Laune (splenetie temper), welche den Höllenflammen ihr Licht nicht gönnt.“ "In sooth, our good Alighieri seems to have had the appetite of a dogfish or shark . . . He has an incisor to every saint in the Calendar.“ Deshalb langweile sich der Dichter und werde „fade“ (insipid)

[1] Works III, 485.
[2] Vgl. S. 18.
[3] Works III, 512.

im „Fegefeuer“ und im „Paradies“: “Hell alone makes him alert and lively: there he moves about and threatens as tremendously as the serpent that opposed the legions on their march in Africa . . . What must be thought of a work, whence Pity is violently excluded, and where Hatred is the first personage we meet, and almost the last we part from?“ Wenn nun aber Dante wirklich der „Meister in der Darstellung des Ekelhaften“[1] ist, wie Landor Petrarca im „Pentameron“ sagen lässt, so wird wohl eine peinliche Beobachtung der „guten Sitten“ schwerlich zu erwarten sein.[2]

Der Mangel an Handlung, welcher Dante vorgeworfen wird, ist nach Landors Meinung die naturgemässe Folge der fehlerhaften Charakterzeichnung und der Zusammenhanglosigkeit der Teile. In letzterer Hinsicht vergleicht er die „Göttliche Komödie“ einem Domfenster, welches trotz unzähliger Scheibchen mehr Blei als Glas, mehr Düsterheit als Farbenpracht aufzuweisen habe.[3] Ebendieselbe Zerfahrenheit mache sich auch zum Nachteile der auftretenden Personen geltend: Sie sind, wie Landor sich selbst im Gespräche mit Southey äussert, ohne allen Spielraum zur Entfaltung irgend welcher Tätigkeit, ohne jegliches verknüpfende Band, ohne alle Bestimmung.[4] Mit einem

---

[1] Works III, 467.

[2] Weitere Verstösse gegen die „guten Sitten“ sind nach Landor die Scheltworte gegen die Florentinerinnen (Works III, 436; vgl. weiter unten, ferner die schmutzigen Stellen im Inferno, „die den betrunkensten Pferdehändler in Schande bringen würden“ (Works III, 432).

[3] Works III, 445; “the gloom of Dante“ wird noch erwähnt ib. V, 220.

[4] ib. IV 475: Landor: “In the Divina Commedia the characters are without any bond of union, any field of action, any defınte aim.“

Worte: Es fehlt nach ihm die Grundidee, welche die Teile im Rahmen eines einheitlichen Ganzen zusammenhält und die Tätigkeit der handelnden Personen auf ein klar ausgesprochenes Ziel hinlenkt: "There is no central light above the Bolge."[1]

Ein Gedicht, dem kein einheitlicher Gedanke zugrunde liegt, kann auch nicht in die Reihe der Epen treten. Auch andere Mängel schliessen nach Landors Dafürhalten die „Komödie" von dieser Gattung aus; sie weise nicht die Züge und Eigenschaften des heroischen auf und endige nicht mit der Vollbringung einer bedeutsamen Handlung. Ebensowenig lässt sie Landor als Komödie gelten, denn die Komödie unterbricht nach ihm ihr Lächeln selten und wütet nie.[2] In die dramatische Gattung passe sie gar nicht hinein, weil ihr „Handlung und Leidenschaft" fehlen.[3] Am ehesten dürfte sie sich als Satire legitimieren: "A compendious satire he (Dante) called a Divine Comedy."[4] "The Divina Commedia should rather be entitled the Divina Satira. It has the fire of Phlegeton and the bitterness of Styx.[5]

Dantes angeblicher Mangel an dichterischer Vorsehung (s. o.) gibt Landor Anlass zu weiteren Erörterungen über die Härten seiner Poesie. Bei ihm herrsche überall Starrheit, nirgends Geschmeidigkeit. Seine harten Gesichtszüge, gleich denen das Ugolino,[6] zeigten keine innere Rührung: "He wore an iron

[1] Works IV, 475.
[2] ib. III, 445.
[3] ib. IV, 444.
[4] ib. V, 150: „Göttlich" nannte Dante seine Komödie nicht. Die Benennung stammt aus einer späteren Zeit, sie kommt schon im Commentar des Boccaccio vor.
[5] Wheeler, a. a. O. S. 34.; vgl. auch Works III, 433, 432.
[6] Works III, 441.

mask."[1] Alle Szenen aus dem Inferno, Purgatorio und Paradiso haben für Landor mehr Grausamkeit und Strenge an sich als Kraft. Seine Engel seien geschaffen, um uns zu geisseln und sein Paradies scheine nur zu dem Zwecke da zu sein, um daraus vertrieben zu werden.[2] Er sei grausam in der Ugolino-Episode und abscheulich in der Schilderung des Teufels mit den drei Köpfen, der in die Schmerzen, welche seine Klauen verursachen, Abwechselung bringe, indem er sie immer wieder an einer anderen Stelle der gekrümmten Leiber seiner Opfer einhaue.[3]

Schliesslich wird auch der Versuch gemacht, Dante die Ursprünglichkeit der Konzeption abzusprechen. Brunetto Latini habe ein Gedicht nach demselben Plane verfasst. Auch ihm erscheinen, wie Landor behauptet, die Tugenden und Laster in einem Walde, in dem er sich, wie Dante, verirrt habe. Alte bildliche Darstellungen an den Wänden von Kirchen und Kapellen hätten beiden als Vorlage gedient; die Anordnung des Stoffes sei Brunettos Erfindung.[4]

Zur Beleuchtung von Landors massloser Verkennung und Verurteilung Dantes führe ich noch einige seiner befremdlichsten Äusserungen an:

"It would be difficult to form an idea of a poem, into wich so many personages are introduced, con-

[1] Works V, 150.
[2] ib. III, 448.
[3] ib. III, 524.
[4] ib. 449. Im weiteren Verlaufe der Unterhaltung zwischen den beiden Freunden wird allerdings Dantes Originalität besonders hervorgehoben: "He borrowed less from his predecessors than any Roman poet" (ib. 526). — Ueber Brunettos Tresoretto, der hier allein gemeint sein kann, vgl. Gaspary, a. a. O. 198 ff. Hier kann kaum von einer äusseren Aehnlichkeit die Rede sein, da Brunettos Werk weiter nichts als ein Compendium seines Tresor sein sollte und die Popularisierung der Wissenschaft bezweckte.

taining so few delineations of character, so few touches that excite our sympathy, so few elementary signs for our instruction, so few topics for our delight, so few excursions for our recreation" (Works III, 445).

"At least sixteen parts in twenty of the Inferno and Purgatorio are detestable both in poetry and principle." (ib. III 430.)

„The Inferno, the Purgatorio, the Paradiso are pictures from the walls of our churches . . . . In several of these we detect not only the cruelty, but likewise the satire and indecency of Dante." (ib. III 448.)

"Marking out page after page the good, bad, indifferent I find scarcely a fifth part noted for reading a second time" (ib. V 150).

Trotz der hier sattsam ausgesprochenen Abneigung gegen Dante lassen sich doch mancherlei Stellen anführen, aus denen erhellt, dass Landor die Grösse Dantes wohl erfasst hatte und fähig war, ihr eine teilweise gerechte Anerkennung zu zollen. Gleich Goethe[1] konnte auch er nicht umhin, sich vor des Florentiners dichterischem Genie zu beugen. Auch ihm ist Dante der grosse Dichter Italiens, gross durch Intensität der Gedanken und der Fassungskraft.[2] Er sei ein Genie, denn nur ein Genie vermöge aus dem Überfluss an Menschenelend, das so üppig sprosst hinieden, die Einzelerscheinungen so deutlich vorzuführen, wie Dante das getan habe: Out of Greece and England, Dante is the only man of the first order; such he is, with all his imper-

[1] Vgl. Gespräch mit Eckermann vom 3. Dezember 1824 über Goethes Verhältnis zu Dante vgl. man neuerdings einen Aufsatz von Erich Schmidt, "Danteskes im „Faust"" Herrigs Archiv, c VII, S. 241 ff.

[2] Works V, 150; s. ib. III, 446.

[3] ib. III, 441.

fections."[1] Ferner wird die gewaltige Kraft, mit der Dante die Sprache handhabt, lobend anerkannt: his powers of language are prodigious, and, in solitary places where he exerts his force rightly, the stroke is irresistible. (Works III, 445.)

Trotz aller Grausamkeit und Härte in Dantes „Göttlicher Komödie" gibt doch Landor zu, dass Dante sich mitunter als Kenner und Meister der feineren Gefühle zeige. Gleich dem Urmenschen der Platoniker habe er eine Doppelnatur; den einen Teil derselben könne er nach Belieben fallen, lasssen um ihn im nächsten Augenblick wieder aufzunehmen.[2] So höre er da, wo wo seine Beatrice ihm ersheint, zu grübeln auf; mit Macht ergreife ihn die alte Liebe wieder: er beginne wieder menschlich zu fühlen und werde harmonisch.[3] Hier fächele uns frisches Morgenwehen an, und die Sterne brächen hervor aus dunkler Nacht.[4] Auch in der Francesca-Episode hat er nach Landor verraten, dass er ein zart besaitetes Herz im Busen trage.[5] Reinheit und Macht der Liebe hält Landor für einen Teil seines Genies; hier gleiche er Petrarca[6] und dürfe sich Shakespeare an die Seite stellen,[7] dem er überhaupt an dichterischer Kraft am nächsten komme.[8]

Häufig auch mischt Landor in den Tadel die Stimme des Lobes und die Wirkung des ersteren

---

[1] Works III 557 ff. Was hier behauptet wird, heisst nicht viel, da Landor die deutsche Literatur kaum kannte und sein Urteil über die französische von Vorurteilen und Abneigungen gefüllt war.

[2] Works III, 441.

[3] ib. III, 505.

[4] ib. 505.

[5] ib. V, 150.

[6] ib. VIII, 445.

[7] ib 439.

[8] Forster a. a. O. S. 500.

wird nicht selten durch die mächtigeren Akzente des letzteren entkräftet. Als Beispiel verweise ich auf das Gespräch zwischen Alfieri und Salomo. Hingerissen von Bewunderung für die Stadt Florenz gedenkt Salomo ihres grössten Sohnes und seines Werkes in folgenden Worten: Fantastical as the plan of his poem is, and, I will add, uninteresting and uninviting; unimportant, mean, contemptible as are nine-tenths of his characters and his details, and wearisome as is the scheme of his versification;[1] there are more thoughts highly poetical, there is more poetical reflection, and the nobler properties of mind and intellect are brought into more intense action, not only than in the whole course of French poetry, but also in the whole of Continental.[2]

Zuweilen ist selbst sein Tadel Lob,[3] und was gerügt werden soll, erscheint im Lichte eines unvergleichlichen Vorzuges. Nachdem Landors Petrarca im „Pentameron" die Darstellung des dreiköpfigen Teufels als grausam gerügt, fährt er fort: Alighieri is grand by his lights, not by his shadows; by his human affections, not by his infernal. As the minutest sands are labours of some profound sea, or the spoils of some vast mountain, in like manner his horrid wastes and wearying minutenesses are the chafings of a turbulent spirit, grasping the loftiest things and penetrating the deepest, and moving and moaning on earth in loneliness and sadness.

Boccaccio: Amony men he is what among waters is
The strange, mysterious, solitary Nile.[4]

---

[1] Vgl. Works IV 475: Some poetical Perillus must surely have invented the terza rima. I feel in reading it as a schoolboy feels when he is beaten over the head with a bolster.

[2] Works IV, 275.

[3] Vgl. Forster a. a. O. S. 382.

[4] Works III, 525.

Und weiter unten hören wir aus dem Munde Boccaccios:

"Alighieri is the parent of his system like the sun, about whom all the worlds are but particles thrown forth from him."[1]

Nachdem wir Landors Urteil über Dantes dichterische Anlage und über sein grosses Werk im Allgemeinen dargetan haben, geben wir im Folgenden eine geordnete Zusammenstellung von Landors zerstreuten Aphorismen über die „Hölle", das „Fegefeuer" und das „Paradies".

Zunächst führt Landor aus, dass zum Verständnis des architektonischen Gerüstes der „Hölle" ein längeres Studium und eine völlige Abstraktion von den Bewohnern des Strafortes gehöre. Die Umrisse des Höllenschlundes seien verschwommen, der Schauplatz unklar.[2] So sei es nicht zu verwundern, wenn der Leser für die Örtlichkeit schliesslich alles Interesse verliere.[3]

Wie Landor dem Italiener die Ursprünglichkeit der Erfindung mit Hinweis auf Latini und die Kirchenmalerei streitig zu machen sucht,[4] so hebt er hier des Weiteren hervor, dass die Idee einer Höllenfahrt keineswegs von Dante erfunden sei, sondern sich schon bei Homer und Virgil finde.[5] Bei einem Vergleiche

---

[1] Works; vgl. noch ib. III 521.

[2] ib. 444.

[3] Works III 486: The Inferno (andPurgatorio) are uninviting from an absolute lack of interest and allusion, from confusedness of the ground-work, the indistinctness of the scene and the paltriness (in great measure) of the agents.

[4] Vgl. oben.

[5] Inwiefern sich Dantes Hölle von Homers Unterwelt unterscheidet, zeigt Witte a. a. O. I, S. 8, ferner Gaspary I, S. 312 ff. Vom Zusammenhang der Danteschen Ideen mit der christlichen Visionsliteratur des M. A. hatte Landor keine Ahnung.

Dantes mit den beiden Meistern des Altertums stellt Landor fest, dass Dante in Bezug auf Ausführung hinter jenen zurückstehe. Bei Homer sei Abwechselung in Schauplatz und Charakteren. Zwar führe auch er Laster und Tugenden vor, aber erstere umgebe er mit dem geheimnisvollen Schleier der Dichtung, und zeige sie als Folgen grosser, mächtiger Leidenschaften; letztere seien „menschlich, scharf umrissen und möglich" Ebenso tragen in Landers Augen seine Schatten menschliche Züge und menschliches Mass; es seien keine Zerrbilder von Schulweisheit erzeugt; hier hätten wir "no savage, no cit, no cannibal, no doctor".[1] Die Danteschen Charaktere hingegen seien Schurken, „die kein Mitleid erregen und keine Handlung fördern"[2] und sich nur durch Erbärmlichkeit auszeichnen;[3] es sind nach Landor Verbrecher, deren Namen der Henker in einem halben Jahre vergessen hätte.[4] Bosheit und Rachegier trieben ihn dazu, Kataloge von Verbrechern (z. B. die Falschmünzerbande) zusammenzustellen, um sie den von ihm ersonnenen Qualen zu unterwerfen. Er rufe die Schurken und Vagabunden jeder Stadt Tuskiens namentlich auf und verfluche die Städte, dass sie ihm keine reichere Auswahl geschickt hätten.[5]

---

[1] Works III, 447.

[2] Works V, 150: Nearly all the characters in the inferno and Purgatorio are wretches who excite no sympathy and forward no action.

[3] Works III, 486: Petrarca: There is as little in it [the Paradise] of very bad poetry, or we may rather say as little of what is no poetry at all, as in either, which are uninviting from an absolute lack of interest and allusion, from the confusedness of the ground-work, the indistinctness of the scene and the paltriness (in great measure) of the agents.

[4] Works III, 432.

[5] ib.

Die Hölle ist somit nach Landors Auffassung der Tummelplatz für das Spiel seiner rachedurstigen Gefühle; "He constructed a hell (and purgatory) for the accomodation of popes, prelates and other dignitaries."[1] Er habe nur Hass für das Menschengeschlecht, Frohlocken für Leiden ohne Linderung und ohne Ende, Verwünschungen für die Städte seines Vaterlandes. Deshalb nennt Petrarca im „Pentameron" die „Hölle" "the most immoral and impious book that ever was written"[2] und findet wenigstens sechszehn Teile das „Inferno" (und „Purgatorio") verächtlich, sowohl was Poesie als was auch Grundsätze anlangt.[3]

Als solche „verabscheuungswürdige Abschnitte" erwähnt Landor die Beschreibung des Mahomed ("filthy and indecent"),[4] den Dialog zwischen Simon und Maestro Adamo ("a brawl like that in Horace's journey to Brundusium"),[5] Ugolino an des Erzbischofs Schädel nagend ("digusting rather than ludicrous"),[6] den Teufel mit den drei Köpfen ("atrocious, not terrific nor grand").[7]

Die Hölle als Ganzes betrachtet, ist nach Landors Urteil nicht das Produkt eines mit überall gleichmässigem Drange schaffenden Geistes. Ein paar hübsche Episoden, kraftvolle Ausdrücke, isolierte Gedanken in trümmerhafter Umgebung, Grösse der geistigen Spannkraftt (intensity), das ist alles, was

[1] Works V, 150.
[2] Works III, 443.
[3] Works III, 430: Petrarca: At least sixsteen parts in twenty of the Inferno and Purgatorio are detestable both in poetry and principle.
[4] Works III, 446.
[5] ib. 463.
[6] ib.
[7] ib. 524.

Landor rühmenswert dran findet: "Vigorous expressions there are many, but lost in their application to base objects; and insulated thoughts in high relief, but with everything crumbling round them. Proportionally to the extent, there is a scantiness of poetry ... Intensity shows everywhere the powerful master, and yet intensity is not invitation. A great poet may do everything but repell us."[1]

Als allein bewundernswert[2] greift Landor die Francesca- und die Ugolino-Episode behufs eingehender Besprechung heraus. Diese beiden seien die zwei einzigen Oasen inmitten der Wüstenei, wo sonst nur Ungeheuer und Stechfliegen hausten, während alles Übrige Sand und erstickender Qualm sei.[3] Boccaccio zieht im „Pentameron" die sechs Verse über Francesca[4] den dreissig über Ugolino[5] vor, da nach ihm die harten Züge des Grafen sich in Dante wiederspiegeln;[6] in der Francesca-Episode dagagen sei Dante wie verwandelt: "He converts all his strength into tenderness."[7] Der hohe poetische Wert dieser Episode wird auch an einer anderen Stelle gewürdigt In dem Drama „Fra Rupert" erzählt Agathe ihrem Bruder Maximin, wie der teuflische Mönch Rupert bei ihrer Verführung zu Werke gegangen sei; zuerst nahm er ihr die geistlichen Bücher, die er durch „Florentine

---

[1] Works III, 462 ff.

[2] ib.

[3] ib. 441.

[4] Inf. V, 133–139.

[5] Inf. XXXIII, 46–76.

[6] Works III: Boccaccio: Give me rather the six [verses] on Francesca: for if in the former [Ugolino] I find the simple, vigorons clear narration, I find also what I would not wish, the features of Ugolino reflected full in Dante.

[7] Works III, 441; vgl. auch Works V, 128 ff., 151.

stories and Sicilian song" ersetzte. Dann machte er sie mit Petrarcas Liebespoesie bekannt:

"With his low rich voice he sang the sweetness of
the laurel'd brow,
The tears that trickle on the rocks around Valchiusa."

Zuletzt las er mit ihr die Francesca-Episode Dantes, von der es heisst:

"Graver the work he brought me next. We read
The story of Francesca . . . .
Piteous, most piteous, for most guilty passion.
Two lovers are condemned to one unrest
For ages. I now first knew poetry,
I had known song and sonnet long before:
I sail'd no more amid the barren isles,
Each one small self; the mighty continent
Rose and expanded; I was on its shores.
Fast fell the drops upon the page: he [Fra Rupert]
chided:
"And is it punishment to be whirled on
With our beloved thro'eternity?"
"Oh they were too unhappy, too unhappy!"
Sobb'd I aloud: "Who could have written this?"
(Act I, 2.)

In seiner Interpretation der berühmten sechs Verse[1] kann Landor auf das Verdienst origineller Auffassung Anspruch machen. Nachdem er sie citiert hat, lässt er sie von Boccaccio im „Pentameron" wie folgt commentieren: "In the midst of her punishment Francesca, when she comes to the tenderest part of her story, tells it with complacency and delight; and instead of naming Paolo, wich indeed she never has

[1] Inf. V, 133—139.

done from the beginning, she now [1] designates him as

Questi chi mai da me non sia diviso!

What a sweet aspiration in each cesura of the verse! three love-sighs fixed and incorporate! Then, when she hath said: "La bocca mi baciò, tutto tremante", she stops: she would avert the eyes of Dante from her: she looks for the sequel: she thinks he looks severely: she says, "Galeotto is the name of the book", fancying by this timorous little flight she has drawn him far enough from the nest of her young loves. No, the eagle beak of Dante and his piercing eyes are yet over her. "Galeotto is the name of the book." "What matters that?" — "And of the writer." — "Or of that either?" — At last she disarms him: but how? "That day we read no more." [2]

Die hier Boccaccio in den Mund gelegte Erklärung stützt sich nicht etwa auf eine ähnliche Auffassung der Stelle in seinem Kommentar,[3] sondern ist die freie Erfindung Landors. Mit der rührenden Einfachheit der Erzählung verträgt sich das Gesuchte, Gekünstelte der Interpretation Landors nicht. Dadurch ferner, dass Landor den erschütternden Vorgang, der sich in Francescas Gemüt bei der Erzählung ihres Unglücks abspielt, zu einem rein äusserlichen macht, wird er der unendlich ergreifenden Tragik der Situation nicht gerecht![4] Auch wird dabei dem Dichter eine Rolle zugeteilt, wofür der Kontext keinen

---

[1] Anspielungen auf ihren geliebten Paolo macht Franzesca bereits V. 101 und wieder V. 104, 105.

[2] Works III. 442.

[3] Il Comento I, 488.

[4] Ein Kritiker der „Quarterly Review" findet die hier von Landor gegebene Analyse jedoch "exquisitely just and delicate" (Bd. 64, S. 401).

Stüztpunkt bietet; sein Auge forscht nicht vorwitzig nach den Umständen der Sünde, sondern ist nach Innen gekehrt; nicht Neugier, sondern Mitleid [1] mit der Unglücklichen und vielleicht im Geheimen Reue über eigene Fehler bewegen seinen Busen mächtig. So verstehen wir es auch, dass er am Ende der Erzählung wie ein Toter hinfallen konnte.[2] Landors Boccaccio kommt nochmals auf diese Stelle zurück.[3] Diesmal ist es der Vers: „Galeotto fu il libro e chi lo scrisse", der sein Missfallen erregt: "Anyone would imagine from it that Galeotto was really the title of the book and the name of the author." Keineswegs. Wenn mann genauer zusieht, so ergibt sich, dass in beiden Fällen Galeotto metonymisch angewandt ist, und zwar sowohl auf das ungenannte Buch, als auch auf den ungenannten Verfasser. Ebenso erregen die Worte: "e ciò sa il tuo dottore" Anstoss bei ihm, da der Lehrer „nicht mehr davon wisse, als irgend sonst jemand".[4] Der Sinn des Halbverses ist einleuchtend, wenn man ihn auf Boethius bezogen denkt, von dem die einleitende Sentenz zu Francescas Rede entlehnt ist.[5] Bezieht man „dottore" auf Virgil, wie die Mehrzahl der Ausleger tun, so ist an die Schilderung

1 Vgl. V. 116 ff. „. . . Francesca i tuoi martiri.
A lagrimar mi fanno tristo e pio."

2 Inf. V 142: „E caddi come corpo morto cade." Landor erlaubt sich hier Freiheiten mit dem Text, indem er nach "tremante" und "chi lo scrisse" Punkte setzt, um die Unterbrechung in der Erzählung anzudeuten.

3 Works III, 461.

4 Works III, 462.

5 Inf. V, 121—123: „. . . Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria; e ciò sa il tuo dottore".

Dies entspricht der bekannten Sentenz des Boethius: „In omni adversitate fortunae infelicissimum est genus infortunii fuisse felicem." (Cons. phil. II, 4).

der Leiden Didos zu denken, an welcher der Spruch sich bewahrheitet

An der Ugolino-Episode bewundert Landor die Kraft und Knappheit des Stils, vermisst aber den Reichtum an schöpferischer Erfindung, welche die Francesca-Episode auszeichne; zudem entdeckt er ein zu grelles Ausmalen des Hässlichen, weshalb uns Ugolino berühre wie ein Skelett "by dry bony verity".[1] In Bezug auf Einzelheiten in der Darstellung meint er, Ugolino habe gar keinen Grund zur Beunruhigung gehabt, da nach dem Traume das Seufzen der Kinder die böse Ahnung, welche von dem Traume hinterlassen worden war, hätte verscheuchen müssen.[2] Daher seien denn auch die Worte Inf. XXXIII, 40—43 übel angebracht.[3] In dem Verse: „Poscia più che'l dolor poté 'l digiuno", ist Dante nach Landors Meinung völlig von seiner Höhe herabgefallen, denn das Zernagen des Schädels, nicht aus Hunger, sondern aus Rache und Wut sei lächerlich. Landor hat sich hier sicherlich durch den Umstand irreleiten lassen, dass Ugolino gleich darauf wieder an dem Schädel zu nagen anfängt. Er fasst die Worte nicht als zur Erzählung Ugolinos, sondern zum Folgenden gehörig auf.

Ich erwähne noch einige weitere Stellen, an denen Landor ungeschickte Verbalkritik geübt hat:

„Questa selva selvaggia ed aspra e forte." (Inf. I, 5).

Das bezieht er, ohne den geringsten Anhaltspunkt dafür zu haben, auf die Ehe, — "the barbican of the

---

[1] Works III, 444.
[2] ib. III, 467.
[3] Die Worte, von Landor l. c. übersetzt, lauten:
"Ben se' crudel, se tu gia non ti duoli
Pensando ciò ch'al mio cor s'annunziava.
E se non pianigi, di che pianger suoli„?

Inferno". Der „wilde Wald" ist aber doch nichts anderes, als das menschliche Leben mit seinen Irrtümern und Leidenschafteu, wobei man auch noch an des Dichters eigene unerquickliche Verhältnisse und an den jammervollen Zustand seiner Zeit denken darf.

Der Anfang des dritten Gesanges (Inf. I, 1—10) errregt Landors Bewunderung wegen der grossen Feierlichkeit der Höllenaufschrift. Doch möchte er nach: „Per me si va nell'eterno dolore", die Zeile: „Per me si va tra la perduta gente", als überflüssig streichen: "... for who beside the 'perduta gente', who else can suffer the eternal woe?" Landors Verbesserungsvorschlag nimmt sich recht kläglich aus neben der dreimal gesteigerten, furchtbaren Deutlichkeit, mit welcher der Dichter hier den Zweck des Höllenportals ankündigt.

Nach: „Giustizia mosse il mio alto fattore" ist für Landor die Ankündigung: „Fecemi la divina potestate", überflüssig: "When the portal has told us that 'Justice moved the high Maker to make it', surely it might have omitted the notification that his 'divine power' did it". Die nächste Mitteilung: „La somma Sapienza e'l primo Amore", wünscht Landor in solch dunklen Lettern gemacht, dass ein Entziffern derselben unmöglich wäre: "If God's first love was hell-making, we might almost wish his affections were as mutable as ours are".[1]

Hier bietet uns Landor seichtes Spötteln statt Tiefe der Auffassung, die sich nur auf ein liebevolles Eindringen in des Dichters religiöses Empfinden gründen kann. Es ist jedermann klar, dass Dante hier im Sinne des hl. Augustinus und der Scholastik

[1] Works III, 449.

in „Potestate", „Sapienza", „Amore" auf Grundäusserungen der drei Personen in der Gottheit anspielt.

Inferno XXXIII, 70—84:

„Ahi Pisa! vitupero delle genti
Del bel paese là, dove il *Si* suona;
Poi che i vicini a te punir son lenti,
Movasi la Caprara e la Gorgona,
E faccian siepe ad Arno in su la foce
Sì ch'egli annieghi in te ogni persona."[1]

Diese Verse, in denen der Dichter seinen Groll gegen die Pisaner wegen der grausamen Behandlung des Ugolino und seiner unschuldigen Söhne Luft macht, reisst Landor aus dem Zusammenhange, indem er sich ihrer als Beleg für Dantes Hass gegen die Städte seines Landes bedient.[2] Landors Übersetzung dieser Stelle lautet: "Ah Pisa! scandal to the people in whose fine country 'si' means 'yes', why are thy neighbours slack to punish thee? May Capraia and Gorgona stop up the mouth of the Arno, and drown every soul within thee!"

Folgende Stellen zählt Landor zu den schönen:

Das Gleichnis im dritten Gesang (V. 112 ff.), die Satire am Ende des vierten,[3] die Beschreibung am Anfang des achten.[4] Diese Stellen nennt Petrarca

---

[1] De Sanctis nennt diesen Wutausbruch: „Furore biblico". Vergleiche die Anmerkung von Scartazzini in seiner Ausgabe der G. K.

[2] Works III, 432. Die Verwünschung, die Dante am Schlusse desselben Gesanges gegen die Genueser ausstösst, wird von Landor zu demselben Zwecke ausgelegt.

[3] Da Landor hier, wie überhaupt nirgends, die Verszahl. (mit Ausnahme an dieser Stelle auch nie die Zahl des Ges.) angibt, so lässt sich schwer erkennen, was er hier meint; vielleicht die Bezeichnung des Dioscorides als „accoglitor del quale"?

[4] Jedenfalls die Ueberfahrt über den Styx im Boote des erzürnten Phlegias, V. 13 ff.

„Lichtstrahlen in einer Gewitterwolke“,[1] und fügt noch den Anfang des 27. Ges. hinzu.

An einer Stelle[2] im „Pentameron“ macht Landor Dante den Vorwurf, er würfle die entgegengesetztesten Charaktere zusammen. Landor selbst aber tut dies, indem er Orpheus, Judith, Charon, Can della Scala zusammenkoppelt. Diese merkwürdige Vermengung von Persönlichkeiten ist das Werk Landors, nicht dasjenige Dantes. Orpheus wird Inf. IV, 140 erwähnt; Judith ist eine der Seligen in der Himmelsrose (Par. XXXII, 10), nicht aber eine Höllenbewohnerin; hier kann vielleicht Julia gemeint sein, die aber ebenfalls in der Vorhölle ist (Inf. IV, 128); Charon (Inf. III, 96 und öfter) ist der Bootsmann, welcher die verworfenen Seelen über den Styx fahren muss, als eigentlicher Verdammter kann auch er nicht gelten. Vollends befremdend ist hier die Anspielung anf Can della Scala, Dantes Freund und Gönner, dessen nur eine lobende Erwähnung geschieht (Inf. I, 101—108). Angesichts einer solchen Ungenauigkeit und Willkür in der Erörterung von Einzelheiten, können wir uns nicht einverstanden erklären mit dem Zeugnisse, das Landor sich selbst ausstellt, indem er von sich sagt: “Few, I believe, have studied him [Dante] more attentively or with more delight than I have“.[3]

---

[1] Works III, 463.

[2] “Petrarca: Tragedy has no bye-paths, no resting-places; there is everywhere action and passion. What do we find of this nature or of the epic in the Orpheus, and Judith, the Charon and Can della Scala, the Simon and Maestro Adamo?

Boccaccio: Personages strangely confounded. In this category it required a strong hand to make Pluto and Pepe Satan keep the peace“. (Works III, 446) Vgl. ferner, ib 462: “Alighieri not only throws together the most opposite and distant characters“ etc.

[3] Works IV, 475. Abgeschwächt wird dieses Selbstlob durch die Erklärung, die er in einem Briefe an Southey von Pisa aus

Wie die „Hölle“, so ist auch das „Fegefeuer“ abstossend wegen gänzlichen Mangels an Interesse, wegen Verwirrtheit des Entwurfes, der Undeutlichkeit des Schauplatzes und der Geringfügigkeit der meisten auftretenden Personen.[1] Wie die „Hölle“, so ist in Landors Augen auch das „Fegefeuer“ verächtlich wegen seiner Poesie und Prinzipien,[2] auch hier seien fast alle Charaktere elende Geschöpfe, die kein Mitleid erwecken, und keine Handlung fördern.[3]

Dieser „müssige Ort“ (Works III, 523) bietet Landor wenig Anlass zu eingehender Erörterung. Einzig die Strafrede wider die Florentinerinnen wird erwähnt und z. T. übersetzt, wobei Boccaccio für die Frauen seiner Vaterstadt eine Lanze brechen zu müssen glaubt.[4]

Landors Petrarca findet es sonderbar, dass gerade Cato zum Hüter des „Fegefeuers“ ausersehen wird, während Brutus und Cassius in der „Hölle“ schmachten müssen wegen einer Tat, die Cato mit weniger Reue als jene beiden ausgeführt hätte.[5]

Bei Landors Bemerkungen über den Vers: „Chi nel viso degli uomini legge O M O“, brauchen wir uns nicht aufzuhalten.[6]

---

schrieb; dort heisst es: "Some time or other I propose to finish Dante, which I began about 11 years ago but wanted perseverance"

[1] Vgl. Anm. 3, S. 27.

[2] Vgl. S. 29.

[3] Vgl. S. 28, Anm. 2.

[4] Works III, 436.

[5] ib. 462. Dante hat wohl deshalb Cato zum Wächter de- Fegefeuers bestellt, weil er im M A. als Verfasser der „Diss ticha Catonis“ galt; vgl. Witte a. a. O. S. 294.

[6] Purg. XXIII, 32; Landor folgte einer anderen Lesart, vgl. Works III, 486.

Von einer Parallele zu Dantes Läuterungsgang (Purg. XXXI), die im „Pentameron“ vorkommt, wird an einer andern Stelle ausführlich gehandelt werden.

Dem grossartigen Bilde, unter welchem Dante im 32. Gesang des „Purgatorio“ die Schicksale der Kirche vorführt, kann Landor wegen der allzu dunklen allegorischen Einkleidung keinen Geschmack abgewinnen: "Dante ... exhibits the 'Meretrice' stealing from Beatrice both the 'divine' and the 'august' chariat, the Church and empire. Grave critics will protest their inability to follow you through such darkness, saying you are not worth the trouble, and they must give you up".[1] Auch die allegorische Gestalt Beatrices erscheint ihm an dieser Stelle nicht gerade in anmutigem Lichte: "If Laura and Fiametta were allegorical, they could inspire no tenderness in our readers, and little interest".[2]

Von dem Vorwurfe des „absoluten Mangels an Interesse“, des verworrenen Planes und der Geringfügigkeit der Personen, welcher gegen die „Hölle“ und das „Fegefeuer“ erhoben wurde, schliesst Landors Petrarca den letzten Teil der grossen Dichtung, das „Paradies“, aus. Wie sich nun aber das „Paradies“ vor den anderen beiden Teilen durch Reichhaltigkeit an „Interesse und Anspielungen“ auszeichnen soll, ist rätselhaft; das Gegenteil wäre zutreffender und würde auch eher zu dem stimmen, was Petrarca zu Anfang des „Pentameron“ über denselben Punkt sagt,[3] indem er sein Bedauern darüber ausspricht, dass Dante im „Paradies“ nichts besseres finden konnte, als

[1] Works III, 517.
[2] ib.
[3] Works III, 445.

„trockene Theologie". Dass die zahlreichen theologischen Exkurse unser Interesse an diesem Teile der Dichtung keineswegs zu steigern geeignet seien, bekennt Landor auch noch anderswo:[1] "School-divinity can never be made attractive to the Muses; nor will Virgil and Thomas Aquinas ever cordially shake hands". Selbst die liebliche Bice erweise sich trefflich geschult in abstruser Weisheit, so dass sie in der Tat manchmal eher ein seraphischer Doktor als ein Seraph zu sein scheine.[2] Obwohl auch sie inmitten theologischer Spitzfindigkeiten mitunter Gefahr laufe, unerträglich zu werden, so möchte Landor doch nicht das Erfrischende, Erquickende ihrer Gegenwart übersehen, welche uns manchen Erguss theologischer Schulweisheit vergessen mache.[3]

Auch noch für andere Stellen des „Paradieses" findet Landor Worte des Lobes. Das erste Dämmern wahrer Poesie bemerkt sein Petrarca allerdings erst im 16. Gesang,[4] wo Florenz in den Tagen seiner Unschuld beschrieben wird:[5] "But the scourge of satire sounds in our ears before we fix the attention".[6] Boccaccio gefällt „der alte Ghibelline"[7] besser im 16. Gesang; "...where he dismisses the doctors, corks up the Latin,[8] ceases from psalmody, looses the arms of

---

[1] Works III, 488.
[2] ib. 504.
[3] ib.: "And yet, in other parts, we forget the captiousness in which Theology takes delight, and feel our bosoms refreshed by the perfect presence of the youthful and innocent Bice".
[4] Works III, 487.
[5] Par XIV. 46.
[6] l. c. Gemeint ist jedenfalls die Geschichte der eingewanderten Familien.
[7] Works III, 487.
[8] Auch an anderen Stellen rügt Landor die Verwendung lateinischer Worte, so Works III, 468: "... what can I offer in defence of the Latin scraps and lauds to the number of fifty or thereabout?" Vgl. ib. 486.

Calfucci and Arigucci, sets down Caponsacco in the market and gives us a stave of six verses which repays us amply for our heaviest toils and sufferings. 'Tu lascierai ogni cosa diletta' etc.[1] But he soon grows weary of tenderness and sick of sorrow, and returns to his habitual exercise of throwing stones and calling names".[2] Hiermit können nur die folgenden neun Verse gemeint sein. In ihnen kündigt Cacciaguida dem Dichter sein Zerwürfnis mit der Partei der Weissen an. Von „Steinwerfen" und „Schimpfen" kann hier schwerlich die Rede sein. Übrigens muss man im Auge behalten, dass nicht der Dichter unmittelbar, sondern durch den Mund seines Ahnen zu uns spricht.

Ein weiterer Lichtblick lohnt uns nach Landor im 20. Gesang: "Here we look up and see his lark and are happy and lively as herself".[3] Die schon citierten Verse:[4]

„Quale allodetta che in aere si spazia
Prima cantando, e poi tace, contenta
Dell' ultima dolcezza che la sazia",[5]

erregen Landors Bewunderung, Er sagt von ihnen: "All the verses, that ever were written on the nightingale are scarcely worth the beautiful triad of this divine poet on the lark".[6]

---

[1] Par. XVII, 55—61; es sind dies die schönen Verse, in denen Cacciaguida Dante die Härten des Exils voraussagt.

[2] Works III, 487.

[3] ib.

[4] ib. 461; bei Landor steht jedoch statt: „Qual allodetta", „La Lodetta", so dass für Landor dadurch der Grund, auf den Vergleich zwischen Schwalbe und Adler einzugehen. aus dem Text schwindet.

[5] Par. XX, 73—77.

[6] Works III, 461. Die hier von Landor vorgeschlagene Textverbesserung (Landor liebt es, den Dichtern was am Zeug

Obwohl es Landors Boccaccio nicht für Pflicht eines Kommentators hält, auf Schönheiten seines Dichters aufmerksam zu machen, kann er doch nicht umhin, seine Mitbürger auf einen solchen Glanz hinzuweisen, wie in der einen Zeile: „Ciò ch'io vedevo mi sembrava un riso Dell' universo" enthalten sei. Mit Frohlocken möchte er hier das Altertum zum Wettkampfe in die Schranken rufen: "With what exultation shall I toss up my gauntlet into the balcony of proud Antiquity, and cry, Descend! Contend!"

Boccaccio möchte um so lieber bewundernd bei dieser Stelle verweilen und seiner Genugtuung um so freieren Spielraum lassen, als im weiteren Verlaufe nicht selten Empfindungen ganz anderer Art in uns wachgerufen würden. Als unverzeihlichster Verstoss gegen den Geist der Poesie wird von Landors Boccaccio der sich inmer wieder äussernde Groll gegen den Papst gebrandmarkt. Häufig breche der Hass in wenig angemessenen Worten hervor, so, wenn Petrus gegen Bonifaz VIII. eifere und die Worte:

„Quegli che usurpa in terra il luogo mio
Il luogo mio, il luogo mio" etc.,[1]

hervorstammele.[2] Landor will aus diesen Worten folgern, dass Alighieri das Papsttum im Allgemeinen für eine Usurpation gehalten habe, eine Folgerung, der wir nicht beipflichten können.

Der weitere Kommentar zu dieser gewaltigen Strafrede[3] des Petrus zeigt wiederum, mit welch

zu flicken) ist ebenso verfehlt, wie die an der Hölleninschrift vorgenommene. Er möchte nämlich die Worte: „Che la sazia", weglassen, weil das übersättigend wirke: — "We kick when we are full of manna"!!

[1] Par. XXVII, 21.

[2] Works III, 488.

[3] Par. XXVII, 19—30 u. 40—66.

bedauerlichem Mangel an Sorgfalt und Genauigkeit Landor beim Kritisieren zu Werke geht. Beatrice, so lässt Landor Petrarca erzählen, wechselt Farbe, denn Sanct Peter ergeht sich in seiner Wut in sehr unflätigen Worten. Er kommt nicht mit einem Male zu sich, sondern erst nach langem, bitterem Lamento, dass Treue und Unschuld nur bei kleinen Kindern zu finden sei, dass nur das lallende Kind die Mutter liebe, das erwachsene hingegen sie begraben wünsche.

Sodann berichtet uns Petrus, dass diese Verderbnis nicht in Staunen zu versetzen brauche, denn das menschliche Geschlecht müsse notgedrungen auf Irrwege geraten, da ihm die Leitung fehle.[1]

Beatrices Erröten ist nicht die Folge der übrigens vergeblich zu suchenden unflätigen Worte;[2] vielmehr wird es beim Anhören der Verdorbenheit der römischen Kurie hervorgerufen, wobei ihr, gleich der „ehrbaren Frau, die ob fremden Verschuldens" errötet, das Blut in die Wangen getrieben wird. Auch der Himmel und die übrigen Heiligen verändern ihr Aussehen.[3] Nach beendeter Rede steigt Petrus mit der Schar der Seligen, die Christi Triumphzug bildeten,[4] gleich „Flocken" in den Feuerhimmel. Beatrice steigt mit Dante in den Krystallhimmel, das Primum Mobile, von dem alle Bewegung im Weltall und somit alle Ordnung ausgeht. Nachdem sie ihm die Beschaffenheit des Primum Mobile erklärt hat, nimmt sie Anlass auf das

---

[1] Works III, 490.

[2] Folgende Verse sind wohl gemeint:
„Quegli ch'usurpa in terra il luogo mio
. . . .
Fatto ha del cimiterio mio cloaca
Del sangue e della puzza, onde il perverso
Che cadde di quassù, laggiù si placa".

[3] Par. XXVII, 28.

[4] Par. XXIII.

die Weltordnung störende Unmass hinzuweisen, das eine Folge der im Menschen herrschenden, durch keine tatkräftige Hand gezügelten Begierde zum Bösen sei. Die Worte, die, wie wir soeben gehört haben, Landors Petrarca Petrus in den Mund legt, sind von Beatrice und nicht von Petrus gesprochen.[1]

Ein weiteres ungünstiges Urteil Landors über Dante lautet: "He is insipid and spiritless in his allegory of the marriages between Saint Francesco and Poverty, Saint Dominico and Faith".[2] Die Allegorie der Ehe, welche der hl. Franz mit der Armut einging,[3] dürfte schon wegen ihrer Kürze (18 Verse), abgesehen von unbestreitbaren Vorzügen der Darstellung und Ausführung, nicht langweilen. Wenn sie aber „fade und geistlos" sein soll, so träfe die Schuld doch nur z. T. Dante, da er den in jeder Beziehung ganz unanfechtbaren Gedanken einer solchen Verehelichung dem Hymnus des hl. Franz v. Assissi an die Armut entnahm.[4]

Die Anspielung auf die Ehe zwischen dem hl. Dominikus und dem Glauben kann lediglich im Ges. 12, Vers 61—64[5] enthalten sein. Die fraglichen Verse geben aber nur eine alte Überlieferung wieder, dass Dominikus in der Taufe sich dem Glauben versprach, wofür der Glaube ihm das ewige Leben verhiess.[6]

Auch Landors Auslassungen über die von Dante im Gespräche mit Petrus bestandene Prüfung verraten

---

[1] Par. XXVII, 40—66.
[2] Works III, 446.
[3] Par. XI, 58—76.
[4] Vgl. Scartizzinis Ausg. der G. K, S. 796.
[5] Die Verse lauten:
"Poi chè le sponsalizie fûr compiute
Al sacro fonte intra lui e la fede,
U' si dotâr di matura salute" etc.
[6] Vgl. Scartazzini, a. a. O. S. 806.

einen kläglichen Mangel an Einsicht in die innere Ökonomie des „Paradieses" und der „Göttlichen Komödie" überhaupt; sie sind eine Persiflage, aber keine ernstgemeinte Kritik:[1] "He [Dante] acquits himself pretty well, and receives a handsome compliment from the questioner, who 'inflamed with love'[2] acknowledges he has given 'a good account of the coinage both in regard to weight and alloy'".[3] „Tell me" he continues, "have you any of it in your pocket?" "Yea," replied the scholar, "and so shining and round that I doubt not what mint it comes from." Saint-Simon Peter does not take him at his word for it, but tries to puzzle and pose him with several hard queries. He answers both warily and wittily, and grows so contented with his examining master, that, instead of calling him 'a sergeant of infantry' [4] as he did before, he now entitles him 'the baron'".[5]

Die ganze Stelle ist aus dem Kontext gerissen; ihr Sinn ist verzerrt und verdreht. Wir können kaum annehmen, dass Landor nicht gemerkt hat, dass es sich hier nicht um das Münzwesen, sondern gleichnisweise um den echten Glauben handelt. Dazu bedarf es keiner angestrengten Verstandestätigkeit, sondern nur des guten Willens, den jeder Kritiker seinem

---

[1] Works III, 487.
[2] Par. XX, 82: Così spirò da quell, amor acceso.
[3] Par. XXIV, 83 ff:

. . . "assai bene e trascorsa
D'esta moneta già la lega e il peso
Ma dimmi se tu l'hai nella tua borsa."
Ond'io: " Sì ho, sì lucida e sì tonda
Che nel suo conio nulla mi s'inforsa".

Die Ausdrücke: moneta = fede, lega e peso = qualità e quantità (Velutello), borsa = cuore, nel suo conio = nella sua forma (Buti) sind metaphorisch zu nehmen.
[4] Par. XXIV, 59: "l'alto primopilo".
[5] ib., 115: "quel baron".

Dichter entgegenbringen muss. Es mag nebenbei bemerkt werden, dass zwischen „l'alto primopilo" (= capitano) und „quel baron" kein so grosser Unterschied besteht, als wischen "sergeant of infantry" and "a baron." [1]

Zum Schlusse sei noch auf Landors Zusammenstellung der seiner Ansicht nach sinnlosen Verse der „Göttlichen Komödie" hingewiesen, welche er mit den für seine geistige Ungeduld sehr bezeichnenden Worten begleitet: "There is no occasion to look into and investigate a puddle". [2]

Raffael mai amec, zabe, almi (Inf. XXXI, 67)
Non avria pur dell'orlo fatto cricch (ib. XXXII, 30)
O Jacomo, dicea, di sant' Andrea (ib. XIII, 133)
Come Livio scrisse, che non erra (ib. XXVIII, 12)
Mille ducento con sessanta sei (ib. XXI, 113)
Pepe Satan, Pepe Satan, Pepé (ib. VII, 1)
Nel quale un cinque cento dieci e cinque (Purg. XXXIII, 43).

Vergegenwärtigen wir uns die Hauptpunkte der obigen Darstellung in kurzer Zusammenfassung. Die „Göttliche Komödie" bietet nach Landor einen grossen Reichtum mehr oder minder gelungener Einzelheiten, eine bunte Mannigfaltigkeit auftretender Personen und eingeflochtener Episoden, Tiefe der Gedanken und Kraft der Phantasie, als Kunstwerk aber, dessen einzelne Teile sich einer leitenden Idee unterordnen und in organischer Zusammenfügung auf Verwirklichung eines klar erkennbaren Gedankens hinarbeiten,

---

[1] Works III, 487 findet sich noch eine kurze abfällige Bemerkung über eine schwierige Stelle dieses Gesanges.
[2] Works III, 469.

kann die „Göttliche Komödie“ nicht gelten.[1] Vielmehr möchte er das Ganze als eine Schmähschrift auffassen; die Bezeichnung „Göttliche Satire“[2] würde ja auch treffender zu dem Inhalte passen. Eine solche Auffassung müssen wir mit Carlyle als eine „lumpige“ zurückweisen; dieses tiefsinnigen Kritikers Ermahnung, der Leser möge tief genug eindringen in das erhabene Gedicht, um es zu begreifen, wäre auch für Landor beherzigenswert gewesen.[3] Die Ansicht, welche Landor hier darlegt, trägt in der Tat zu sehr den Stempel der Oberflächlichkeit an der Stirne, um mit Ernst als das Ergebnis redlicher Bemühuug und tiefen Eindringens in das „mystische“ Gedicht gelten zu können. Trotz aller Bewunderung für Landors Vielseitigkeit können wir ihm nicht das Lob der

---

[1] Interessant ist das Urteil Voltaires in seinem „Essai sur les moeurs“ II, 58 (Ed. Garnier): Déjà le Dante, „Florentin, avait illustré la langue toscane, par son poème bizarre, mais brillant de beautés naturelles, intitulé Comédie, ouvrage dans lequel l'auteur s'éleva au-dessus du mauvais goût de son siècle et son sujet et rempli de morceaux écrits aussi purement que s'ils étaient du temps de l'Arioste et du Tasse“. Ebenfalls abfällig urteilt zu Anfang des 19. Jahrhunderts F. Bouterwek in seiner „Gesch. der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrh.“, Göttingen 1801, I, 95. Auch Wordsworth, Landors Freund, findet die G. K. "tedious from various sources" in einem Briefe an Landor. Vgl. Forster, a. a O. S. 240.

[2] Vgl. oben S. 22. Aber auch als Satire dürfte nach Landor die G. K. nicht sehr hoch stehen: "No satire can be excellent where dipleasure is expressed with acrimony and vehemence“ etc. Works IV, 268.

[3] Carlyle, On Heroes, Heroworship, and the Heroie in History (1841). Landor wusste wohl, was zum richtigen Verständnis Dantes gehöre, wie er in der Erwiderung auf eine ungüstige Kritik des „Pentameron“ zeigt. Da heisst es: "To judge properly and comprehensively of Dante, first the poetical mind is requisite; then, patient industry in exploring the works of his contemporaries, and in going back occasionally to those volumes of the schoolmen which lie dormant in the libraries of his native city“. Vgl, Colvin, a. a. O. S. 159. Landors Verfahren mit Bezug auf Dante deckt sich nicht mit diesen theoretischen Angaben.

Gründlichkeit spenden; und der hierin enthaltene Tadel erhebt sich bei Landors Wertschätzung Dantes zum Vorwurf, wenn man bedenkt, dass er mitten in einer Zeit stand, in der sich allenthalben ein überaus reger Eifer dem Studium des Vaters der italienischen Poesie zuwandte [1] und mit Aufbietung aller Mittel der Wissenschaft — in Erkenntnis des Unrechts, welches eine seichte Aufklärungszeit [2] dem Dichter angetan hatte — bei der Mitwelt Verständnis für das Göttliche Gedicht zu wecken suchte. Hätte er ernsthaft das Bestreben gehabt, Dante kennen zu lernen, so hätte er nur die ihm von seiner Umgebung gegebotene Anregung und Gelegenheit, seine Kenntnisse zu vertiefen und seine Vorurteile abzustreifen sich zu nutze zu machen brauchen. Schon in frühen Jahren hatte er die treffliche Übersetzung seines Schulfreundes Cary [3] kennen nnd schätzen gelernt; unweit seiner Villa Gherardesca stand am Ufer des Mugnone das Haus, welches Dante einstens bewohnt hatte, [4] und unter seinen in Florenz ansässigen Landsleuten waren Manche, wie Lord Vernon [5] und sein Freund Seymour Kirkup, [6] die als Danteforscher rühmlichst bekannt waren.

---

[1] Vgl. Witte a. a. O. namentlich den Abschnitt: Bibliografia dantesca, I, Kap. XII.

[2] Über Beurteilung Dantes bei engl. Schriftstellern vom Ende des 18. Jahrh. an und des „Dante Revival“, vgl. auch Henry A. Beers, A History of Romanticism in the 19th century (1902) S. 90 ff.

[3] cf. Forster a. a. O., S. 15 und 96. In einem Briefe, den er in seinem 85. Jahre an seinen Freund Robert Lytton von Florenz aus schrieb, heisst es: "Do not despise Cary's Dante. It is wonderful how he could have turned the rhymes of Dante into unrhymed verse with any harmony: he has done it".

[4] cf. Forster ib., S. 328.

[5] Vgl über beide Witte, a a. O., Bibliogr. dantesca, I. Kap. XII. Ebenda, Wittes Brief an Kirkup, Kap. XXI.

[6] Über S. Kirkups Freundschaft mit Landor, vgl. Forster, a. a. O., S. 526, 524 und öfter. Kirkup war es auch, der Giottos

Die alle Elemente einigende Wahrheit, welche in Dantes Göttlicher Komödie verborgen liegt, erschliesst sich nur demjenigen, der in verwandter Gesinnung sich liebevoll in des Gedichts Geheimnisse versenkt.[1] Das vermochte Landor nicht; sowohl die gesamte Richtung seines Geistes in ästhetischer, religiöser und politischer Beziehung, als auch die exclusive Eigenart seines Charakters, welche keine andere Meinung neben der seinigen aufkommen liess, machten ihn unfähig, dem Geiste, der uns aus Dantes unsterblichem Werke entgegenweht, in objektiver Betrachtungsweise gerecht zu werden. Das mittelalterliche Gewand Dantes fand keine Gnade in seinen Augen,[2] hinter dem recht üppigen Beiwerke der Dichtung, dessen Sinn und Bestimmung er nicht verstand, vermisste er die leitende Idee, den centralen Gedanken. Statt nun, um tiefere Einsicht zu gewinnen, in liebevoller Weise den Weg durch fünf Jahrhunderte zu dem grossen florentinischen Dichter und Denker im Geiste zurückzuwandern, riss er ihn aus seiner Welt heraus, missbilligte, was er nicht verstand, und verurteilte, was er zu beurteilen nicht gelernt hatte.

Wenn sich Landor nach Aneignung der nötigen Vorkenntnisse und Überwindung religiöser und ästhetischer Vorurteile in Dantes Gedicht vertieft hätte, dann wäre es ihm auch geglückt, den zu grunde

Freskobild von Dante entdeckt hat, s. Witte, Einleitung zu D. F. S. XIV.

[1] Vgl. die Worte des Dichters:

„O voi che avete gl'intelletti sani
Mirate la dottrina che s'asconde
Sotto il velame degli versi strani."
Inf. IX, 61 ff.

[2] Works III, 446: „He [Dante] smells too cloisterly and he has too much hair-cloth about him."

liegenden Gedanken zu finden und von Plan und Anlage des Ganzen eine richtige Vorstellung zu gewinnen. Es wäre ihm dann klar geworden, wie sehr es der Ökonomie des Werkes widerstreitet, von den vorkommenden Personen Handlung und Leidenschaft zu verlangen, während doch ihr Auftreten, z. B. in der „Hölle" nur die Folgen ihres sündhaften Treibens im diesseits und den dadurch zu erweckenden Abscheu vor dem Laster in Dante und mit ihm in der ganzen Menschheit veranschaulichen soll. Er hätte dann ferner eingesehen, dass die Höllenstrafen keine willkürliche Erfindung Dantescher Kriminaljustiz sind, sondern dem jedesmaligen Laster sich in tiefsinniger Weise anpassen.[1] Gerade hier in dem symbolischen Verhältnis zwischen Sühne und Schuld offenbart sich so recht der universale Charakter der „Göttlichen Komödie". Dantes Höllengang ist keineswegs ein rein persönlicher,[2] sondern „der Dichter steht als das ganze gefallene und zur Erlösung berufene Menschengeschlecht da".[3]

Eine völlige Verkennung der Anlage der Dichtung verrät Landor ferner in seiner Auffassung von Dantes Lucifer. Dantes „imperador del doloroso regno" ist ein gefallener Engel ohne Spur einstiger Herrlichkeit. Durch seinen Verrat an Gott, vom Himmel gestürzt, steckt er bis zur Brust tief unten im Höllentrichter, „wie ein Splitter im Glase".[4] Seine Gestalt ist grauenhaft; er hat drei Gesichter, drei Paar mächige Flügel,

[1] Vgl. über diesen Punkt u. a. Witte a. a. O. I, 16 ff., IIr „Dantes Sündensystem"; ferner Scartazzini, Kongruenz der Sünden und Strafen in Dantes Hölle, Dantejahrb. IV, 273 ff.

[2] So beispielsweise Macaulay in seinem Essay über Milton, in dem er von der Sonne Miltons geblendet, der höheren Bedeutung der G. K. nicht gerecht wird.

[3] Witte, a. a. O., I, S. 16 ff.

[4] Inf. XXXIV, 11: „come festuca in vetro."

er weint mit sechs Augen, und blutiger Geifer entrinnt von drei Kinnen, in jedem Munde zermalmt er einen, der drei Erzverräter, Judas, Brutus, Cassius; [1] — er ist das abstossende Bild der Sünde in all ihrer Scheusslichkeit. So wollte es Gang und Plan des Gedichtes. Ganz anders Miltons Herr des Pandemonium. Auch er ist ein gefallener Engel, aber noch ausgestattet mit unvergleichlichen Vorzügen an Körper und an Geist. Sein rebellischer Sinn, der die Herrschaft in der Hölle der Dienstbarkeit im Himmel vorzog,[2] ist gleich nach dem Sturze wieder rege, und mit Worten der Ermunterung schart er seine Treuen zu neuem Unternehmen um sich. Noch ausgerüstet mit "the unconquerable will and study of revenge"[3] kündigt er dem Allerhöchsten und seinem Werke ewige Feindschaft an und begibt sich auf die junge Welt, um seinem Widersacher die jungfräuliche Schönheit des Neuerschaffenen mit List zu verderben.

Dieser bei beiden Dichtern verschiedenen Auffassung des Satans stand die Frömmigkeit nicht im Wege, wie Landor glaubt,[4] sondern ein ganz anderer poetischer Gesichtspunkt: Miltons Satan ist ein moderner Charakter, Vorläufer von Typen, wie Byrons Lucifer und Cain und hat einen Tropfen des Prometheusmotivs in sich.[5]

Der gegen Landor erhobene Vorwurf der Oberflächlichkeit findet weitere Bestätigung in einer Reihe

[1] Inf. XXXIV, 53 ff.

[2] Par. Lost I, 272: "Better to reign in hell than serve in heaven."

[3] ib., 107.

[4] "We cannot hope or desire that a pious Italian will ever have the audacity to restore to Satan a portion of his majesty, or to remind the faithful that he is a fallen angel." (Works III, 449).

[5] Vgl. darüber: Kraeger, der Byronsche Heldentypus (1898) 1. Abschnitt.

von Fällen, wo er sich Mangel an unentbehrlichen Vorkenntnissen der elementarsten Art zu schulden kommen lässt. Jedermann weiss, dass Dantes Gedicht mit unzähligen Fasern aus der Geschichte Nahrung und Leben saugt. „Mit einzelnen Fäden knüpft es sich lose an die Begebenheiten des Altertums; sicherer schon greift es nach Karl und den Paladinen und ein volles Leben saugt es aus dem lebendigen, ritterkühnen 13. Jahrhundert und wieder zunächst aus dem freisinnigen Toscana, dem blühenden, bewegten Florenz. Mit ausgebildeter Individualität steht es in der Gegenwart, nimmt entschieden Partei, schilt, bittet und ermahnt und sieht endlich mit Furcht und Wünschen, oft mit prophetischem Blick ahnungsvoll in die Zukunft hinaus.“[1] Im Hintergrund erblicken wir den grossen Weltstreit zwischen Kaiser und Papst, der Staaten, Städte und Familien mit Zerrüttung und Elend heimsuchte. In dem religiös-politischen, sozialen Elend der Zeit und dem trostlosen Zustande des eigenen Innern, nicht aber in der „Ehe“, wie Landor uns glauben machen will, haben wir den „wilden Wald“ zu suchen. Auch die Schmähreden gegen die Städte seines Vaterlandes, die Worte des Zornes und Unmuts gegen die Verderber der Menschheit, seine unmenschliche Rachegier, die nach Landor seine „Hölle“ schuf, das alles findet seine Erklärnng in dem Zustande der Zeit und in dem aufrichtigen Bemühen des Dichters, der gequälten Menschheit den Weg zum Frieden und zur Eintracht zu zeigen.

Als weiterer Beleg für die mangelhafte Einsicht in des Dichters politische Anschauung erweist sich Landors Tadel wegen der ungnädigen Behandlung,

[1] Witte a. a. O., 1, S. 42.

welche der Dichter Brutus und Cassius widerfahren lässt. Er hätte beachten müssen, dass nach Dante das altrömische Kaiserreich eine unmittelbar von Gott gewollte Einrichtung ist, in der sich die politische Bedeutung des Staatswesens in edelster Form verkörpere.[1] Verrat an den Trägern der kaiserlichen Gewalt, und als solcher galt Cäsar in Dantes Augen, hat Zwietracht, die Quelle alles Unheils, in die Welt gebracht. Deshalb die grauenerregende Bestrafung des Brutus und Cassius.

Dass Landor für das religiöse Empfinden Dantes in noch höherem Masse das richtige Verständnis abgeht, bedarf nach den oben gegebenen Ansführungen keines weiteren Beleges.

Aus dem Gesagten geht hervor, dass Landors Stellung zu Dante von subjektivem Empfinden und vorgefassten Meinungen stark beeinflusst ist. Dantes Vorliebe für grauenerregende Stoffe und das asketische Gepräge der Divina Commedia standen nicht im Einklang mit dem verfeinerten Epikuräismus, dem Landor huldigte.[2] Dazu kommt, dass sein kritisches Urteilsvermögen ganz im Banne seiner eigenen Geschmacksrichtung stand, wie sie sich an der Einfachheit und dem Ebenmass antiker Muster herangebildet hatte.[3] Von diesem Standpunkte aus verurteilt er mit der ihm angeborenen Heftigkeit alles, was ihm in der Divina

---

[1] Die Lehre vom göttlichen Ursprung des römischen Kaiserreiches gibt Dante im 2. Buche seiner „Monarchie".

[2] Vgl. The Age of Wordsworth by C. H. Herford S. 229; Forster a. a. O. S. 450; s. ferner Landors Gespräche: Epicurus and Menander; Epicurus and Metrodorus; Epicurus, Leontion and Ternissa, bes. Works II, 190 Anm.

[3] Forster a. a. O. S. 220, 362, 489, 499. Einige charakteristische Aeusserungen Landors über den Stil finden sich: Works III 520 u. 499, VIII 237, IV 43, 68; VI 232.

Commedia die Verschmelzung von Form und Inhalt zur künstlerischen Einheit zu stören scheint. Trotz seiner subjektiven, einseitigen Auffassung bemühte sich Landor doch kraft eigener poetischer Begabung die Erhabenheit von Dantes Genie zu erfassen. Dass er auch die übrigen Erfordernisse, die zu einer objektiv kritischen Würdigung Dantes nötig sind, kannte, beweist die beabsichtigte Verteidigung seiner im Pentameron ausgesprochenen Ansicht.[1] Somit wird sich Landors Stellung zu Dante kurz charakterisieren lassen als halbwegs in der Mitte stehend zwischen dem subjektiven, unhistorischen Urteil der Aufklärungszeit und dem objektiven, literarischen und historischen Verständnis.

III. Landors Beziehungen zu Boccaccio.

Die biographischen Einzelheiten, welche uns Landor über Boccaccio gibt, finden sich als gelegentliche Bemerkungen in den Gesprächen zerstreut, die auf Boccaccio Bezug haben.[2] Dabei kommt es Landor nirgends auf historische Genauigkeit an, was bei der Schwierigkeit der Datierung in Boccaccios Leben ihm nicht als besonderes Verschulden angerechnet werden kann, selbst wenn er in seinen Angaben hätte präcis sein wollen.

In ausführlicher Weise gedenkt Landor des ersten Aufenthaltes Boccaccios in Neapel und seiner Liebe zu Fiammetta in der Trilogie, betitelt "Andreas of Hungary, Giovanna of Naples, Fra Rupert". Wie bei der

[1] Colvin a. a. O. 189.

[2] Pentameron, Works III 423 ff. Boccaccio and Petrarca ib. IV 299 ff. Chancer, Boccaccio and Petrarca ib. IV 308 ff.

Darstellung von Dantes Verhältnis zu Beatrice,[1] so legt er auch hier der freien Erfindungslust seiner Phantasie keinerlei geschichtliche Fesseln auf.

In dem ersten Teil der Trilogie, in der Tragödie "Andreas of Hungary", bestürmt Königin Johanna „ihre Schwester", die ja eigentlich Maria heisse,[2] mit Fragen nach dem Ursprung des Namens „Fiammetta", denen Maria-Fiammetta mit ausweichenden Antworten begegnet. Johannas Vermutung, irgend ein Dichterfreund ihres Vaters Robert, „irgend ein Händler in Flammen und Pfeilen" habe „die kleine Sizilianerin" bezaubert, treibt Fiammetta die Röte in die Wangen, wodurch sie der ahnenden Schwester das Geheimnis ihres Herzens verrät. Durch schleunige Flucht entzieht sie sich den Neckereien ihrer Freundinnen. (Andreas II, 1.)

Im Garten zu Capo di Monte tritt uns das junge Paar Boccaccio-Fiammetta in jugendlicher Unbefangenheit entgegen.[3] Fiammetta klagt scherzend, dass Boccaccio durch seine Seufzer ihre Andacht gestört habe. Der Jüngling, welcher sich eines Lächelns über die Frömmigkeit der Geliebten nicht erwehren kann, wird für diese Unart als „verwegener Mensch" gescholten; schlagfertig erwidert ihr der Getadelte, dass der „verwegene Mensch" wohl zuerst angelächelt worden sei.[4]

---

[1] Vgl. oben S. 13 ff.

[2] Der wirkliche Name Fiammettas war Maria d'Acquino; sie stammte aus dem Geschlecht der Grafen von Acquino. Vgl. Körting a. a. O., S. 152 ff.

[3] Über die wirkliche Natur dieses Verhältnisses vgl. Crescini, a. a. O., S. 63.

[4] Boccaccio: "The bold man first was smiled at; was he not?" — Darnach scheint sich Landor das Entstehen des Verhältnisses zwischen beiden im Sinne und nach den Angaben des Fiammetta Romans gedacht zu haben. Cf. Opere vol. 9.

Im weiteren Verlaufe der Unterhaltung erkundigt sich Fiammetta nach dem Namen ihres Verehrers, nicht als ob sie darüber im Unklaren wäre, sondern weil sie den plebejischen Namen „Giovanni" als Deckmantel betrachtet, dessen sich Boccaccio zur Geheimhaltung seiner sicherlich hochadeligen Herkunft bediene. Als nun aber Boccaccio sich als „Sohn eines armen Kaufmannes" zu erkennen gibt, der weder Smaragde, noch Amethyste, noch Diamanten besitze, da entäussert sich die stolze Königstochter jedes vornehmen Dünkels, ernennt den durch seine Liebe ihr Ebenbürtigen zu ihrem Ritter und verleiht ihm den „Adelsbrief" in Form ihrer Schärpe. Während der himmelhochjauchzende Boccaccio das ihm geschenkte äussere Zeichen ihrer Huld küsst, läuft das neckische Mädchen davon, nachdem sie ihm noch zugerufen hat, er möge seine Inbrunst an der Schärpe, nur nicht an ihren Lippen kühlen. (ib. III, 2.)

Allein die hier bekundete Spröde war doch nur Schein, und das ersehnte Glück sollte dem Dichter bald lächeln. Bei einem kurz darauf an demselben Orte stattfindenden Stelldichein hören wir zuerst Boccaccio in etwas kühler Weise sein Liebesglück preisen. In schelmischer Laune neckt Fiammetta ihren Getreuen wegen seiner Körperbeschaffenheit, wofür sich der Beleidigte nach Herzenslust an den Lippen der Beleidigerin rächt. Die Schöne protestiert in scherzhafter Abwehr gegen diese Liebesbeweise und verbittet sich derartige Freiheiten; Boccaccio verspricht ein artigeres Betragen, — bis der Abend sie in Aversa vereinige. (ib. IV, 1.)

Im Parke zu Aversa treffen wir den Dichter wieder, wie er unter einem Maulbeerbaume zur Begleitung seiner Laute von der Liebe singt. Vergebens sucht

Fiammetta die Aufmerksamkeit der Damen im Pavillon auf des Dichters schöne Stimme zu lenken; einer düsteren Ahnung unheimlicher Druck, das Vorgefühl einer hereinbrechenden Katastrophe, lastet mit Gewitterschwüle auf dieser zu heiterem Treiben versammelten Gesellschaft. Der hereinbrechende jugendliche Gatte der Königin, der ungestüme Andreas, der an diesem Abend einem mörderischen Anschlage zum Opfer fallen soll, macht sich über Boccaccio lustig und holt ihn aus seinem Versteck heraus. Um sich gegen eine Kränkung zu schützen weist der Dichter auf die Achtung hin, welche er bei König Robert genossen habe, und Andreas, durch diese Anspielung umgestimmt, läst ihn unbehelligt, indem er ihn der Pflege und dem Schutze Fiammettas anvertraut. Dem ausgelassenen Maskenfeste macht die plötzliche Ermordung des Königs Andreas ein jähes Ende. Die Kerzen erlöschen, Gesang und Tanz verstummen, die heitere Schar zerstiebt. (ib. IV, 5 u. 6.)

Im zweiten Teile der Trilogie, betitelt "Giovanna of Naples", finden wir Boccaccio und Fiammetta im Garten des Schlosses. Das fürchterliche Strafgericht, welches über das königliche Haus hereingebrochen ist, verwandelt das scherzhafte Tändeln der beiden Liebenden in düstere Trauer. Unter dem Eindrucke des entsetzlichen Ereignisses erwacht in Fiammettas Herz eine tiefe, echte Neigung zu Boccaccio, — er aber empfindet es als seine Pflicht, der bedrängten Königin beizustehen. In diesem Entschluss, einer Folge seiner Liebe zu Fiammetta,[1] wird er von der Geliebten bestärkt.

[1] Boccaccio sagt: " . . . Had she [Giovanna] but lookt into
Your cradle and no more; had one kind word
And only one fallen from her upon you,
My price should be the price of it."
(Giovanna of N. I, 1.)

Die junge Königin Johanna, der Boccaccio seinen Dienst widmen will, erscheint in Landors Tragödie im günstigsten Licht. Landors Biograph, Forster, glaubt, Landors Ansicht über Johannas Charakter sei durch den Bericht Boccaccios völlig gerechtfertigt,[1] und Landor selbst weist in seinem Leben Petrarcas darauf hin, dass Boccaccio (und Petrarca) die Königin nie ohne Milde und Mitleid erwähnt hätten.[2] Hieraus geht hervor, dass Landor Boccaccios schmeichelhafte Lobrede auf die Königin im letzten Kapitel seines Buches: „De claris Mulieribus" als Boccaccios wirkliches Urteil über dieselbe ansah. Hätte er in Boccaccios Eklogen die dritte berücksichtigt, dann hätte er unter dem durchsichtigen Schleier der Allegorie ganz andere Wahrheiten, die unter dem Eindrucke neapolitanischer Greueltaten niedergeschieben wurden, zu hören bekommen. Zum Beispiel:

„Ast moriens [3] silvas juveni commisit Alexo
Qui cautus modicum, dum armenta per arva trahebat
In gravidam tum forte lupam, rabieque tremendam
Indicit impavidus . . . . "

Die „schwangere, wutschnaubende" Wölfin ist keine andere als Johanna selbst.[4]

Boccaccios erster Aufenthalt in Neapel und sein Verhältnis zu Fiammetta sind auch der Gegenstand des im „Pentameron" erzählten Traumes. Aber hier ist es nicht mehr die beseligende Nähe der wirklichen Geliebten, sondern die Fürsorge der Himmels-

---

[1] Forster a. a. O. S. 394, 387.
[2] Vgl. Wheeler a. a. O. S. 99.
[3] Gemeint ist Robert; Alexo = Andreae.
[4] Vgl. hiezu Hortis, a. a. O. S. 6 ff., 109 ff.

bewohnerin Fiammetta, welche den Dichter beglückt und bewacht. Ergreifend erzählt uns da Landors Boccaccio, wie er eines Tages während seiner Krankheit inbrünstig zu Gott um die Gnade gefleht habe, er möchte ihm die Stärke geben, sich zu bessern und seine früheren Fehler wieder gutzumachen. Da sei ihm Fiammetta, deren Fürbitte er ebenfalls angerufen hatte, in einem Traume erschienen und habe ihn in die Wiese bei seiner Villa geführt. In Weiss gekleidet, mit einer Lilie in ihrem goldenen Haar, sei sie über die Wiese dahingeschritten zu einer Quelle, in der sie ein krystallenes Gefäss gefüllt und ihm zum Trunke gereicht habe. Er trinkt und schaut liebliche Bilder von Palästen, Hainen, Gärten: Baia mit seinen zahllosen Arkaden, seinem sonnigen Molo, Neapel mit seinen Theatern und Kirchen, belebten sich für ihn mit holden Erinnerungen. Einen Augenblick nur darf er sich an diesem Traumbilde laben, dann zerfliesst es wieder in das Nichts, woraus es entstanden war. Dieses schmerzlich kurze Aufflackern vergangener Freuden ist, wie Fiammetta dem Freunde auslegt, zugleich die Strafe für die genossene Sinnenlust. Unter dem Einfluss des Geschauten hat sich des Dichters Leidenschaft beruhigt und in eine reinere, höhere Sphäre erhoben. Ein zweiter Trunk kühlt die sinnliche irdische Glut der Liebe noch mehr ab, und ein dritter löscht die Liebesfreuden der Jugendzeit in seinem Busen völlig aus. Der Läuterungsprozess ist beendet, und der Dichter ist wert, von der Geliebten geküsst zu werden.

Es ist unschwer zu erkennen, dass verschiedene Merkmale an der hier geschilderten Reinigung mit dem Läuterungsprozess identisch sind, den Dante im „Purgatorio“ durchzumachen hat. In beiden Fällen

wird die Läuterung durch dasselbe Symbol versinnbildet, das Trinken aus dem Strome Lethe, wodurch die Erinnerung an vergangene Sünden ausgetilgt und so der Mensch in seinem erneuten Streben nach sittlicher Vollendung bestärkt und gekräftigt wird. Hier wie da erfolgt die Handlung auf Veranlassung und Drängen der Geliebten; in Boccaccios Traum, wie im Pugatorio vollzieht sich eine Annäherung an die geliebte Person, im ersteren durch den Kuss, im letzteren durch die Entschleierung Beatrices[1] und das heilige Lächeln, dass „mit altem Netze" Dante zu ihr hinzieht.[2] Bei aller Ähnlichkeit muss jedoch betont werden, dass Landors Darstellung jedes religiöse Element fehlt, während bei Dante der ganze Läuterungsgang in der Religion und um der Religion willen geschieht.

Besonders angezogen fühlte sich Landor von dem Freundschaftsbunde zwischen Boccaccio und Petrarca, aus dem für beide viel fördernde Anregung und segensreiche Wechselwirkung erwuchs, und der bis Goethes und Schillers Zusammenwirken einzig in der Literatur dasteht. Dieses innige Verhältnis Boccaccios zu Petrarca feiert Landor in seinem Hauptwerke, dem „Pentameron"[3] und ausserdem in dem Dialog, "Boccaccio und Petrarca".[4] Ein weiterer Dialog,[5] in dem Chaucer als Dritter im Bunde auftritt, dient wenigstens zum Teil ebenfalls diesem Zwecke.

Der Grund zu diesem Verkehr soll nach Landor in Neapel gelegt worden sein.[6] Landor folgt hier der

[1] Purg. XXXI, 133 ff.
[2] Purg. XXXII, 5, 6.
[3] Works III. 427 ff.
[4] Works IV, 249 ff.
[5] Chaucer, Boccaccio and Petrarca, ib. IV, 308 ff.
[6] Works VIII, 441.

gewöhnlichen Annahme, nach welcher Boccaccio als Zuschauer der Prüfung beigewohnt haben soll, welche Petrarca im Jahre 1341 vor König Robert behufs Erlangung der Dichterkrone bestand.[1] Als der eigentliche Beginn der bis zu ihrem Lebensende dauernden Freundschaft wird von Landor Petrarcas Besuch bei Boccaccio im Jahre 1350 bezeichnet. Landor erwähnt mehrere Zusammenkünfte zwischen beiden, so den Besuch Boccaccios in Padua (1351), um das Rückberufungsschreiben seiner Vaterstadt[2] dem Freunde zu überbringen, ferner einen dreimonatlichen Aufenthalt Boccaccios bei Petrarca in Verona;[3] er spricht auch von der guten Aufnahme, welche Boccaccio bei seines Freundes Tochter in Venedig fand, und die er in einem herzlichen Schreiben dem abwesenden Freunde schildert.[4] Auch sonst[5] gedenkt Landor des Briefwechsels zwischen Boccaccio und Petrarca, sowie der Übersendung einer von Petrarca selbst angefertigten Abschrift der „Divina Commedia“[6] und des „Decameron“.

Die schönste Verherrlichung des Freundschaftsbundes zwischen Boccaccio und Petrarca ist Landors „Pentameron“. Der fünftägige Besuch Petrarcas bei seinem kranken Freunde in Certaldo, was die beiden während dessen gedacht und gesagt, wird uns in

---

[1] Nach Körtings Darlegungen ist die Anwesenheit Boccaccios in Neapel in 1341 unhaltbar, vgl. Körting, a. a. O. S. 165.

[2] Works VIII, 442.

[3] ib. VIII, 447; vgl. jedoch Körting, l. c., S. 302, Anm. 4.

[4] ib. VIII, 495.

[5] ib. III, 518, 556, 557.

[6] Neuerdings ist nachgewiesen worden, dass das berühmte Begleitschreiben zu dem Exemplar der D. C. und somit die D. C. selbst, nicht wie bisher allgemein galt, i. J. 1359, sondern bereits i. J. 1352 an Petrarca nach Avignon (nicht nach Mailand) geschickt wurde. (vgl. Dtsche. Ltztg., 25. Jan. 1902).

fünf Tagesgesprächen erzählt, denen Landor in Anlehnung an das Decameron den Titel „Pentameron“ gab. Stellen wir zuerst fest, was für tatsächliche Begebenheiten dem Werkchen zu grunde liegen. Der einzige Anhaltspunkt zur Datierung der vermutlichen Zusammenkunft sind die Worte Boccaccios: "Four years ago I lost my friend Acciaioli."[1] Da Acciaioli im Jahre 1366 starb, ergibt sich als Zeitbestimmung das Jahr 1370, und zwar der April desselben.[2] Boccaccios Krankheit fällt aber in das Jahr 1372.[3] Dieselbe Verschiebung geschichtlicher Tatsachen begeht Landor, wenn er Boccaccio auf seine Dante-Erklärung anspielen lässt.[4] Bekanntlich wurde Boccaccio mit dem Amte der Dante-Interpretation erst nach seiner Krankheit im Jahre 1373 betraut.[5]

Viel besser aber als durch die peinlichste Beobachtung geschichtlicher Treue in den Einzelheiten möglich gewesen wäre, hat es Landor verstanden, durch die Vereinigung unzähliger kleiner Züge, die an und für sich oft unscheinbar sind wie ein einzelner Strich in einer Federzeichnung, ein lebenswarmes, lebensfrisches Bild von diesen beiden Männern zu entwerfen. Wir fühlen uns in die Krankenstube nach Certaldo versetzt, mit Petrarca schenken auch wir dem armen, gutherzigen Certaldesen unser Mitleid, wir bewundern

---

[1] Works III, 465. Boccaccios Verhältnis zu Acciaioli wird im Pentameron von Landors Boccaccio selbst in überschwenglicher Lobrede gefeiert Der Empfang beim Seneschall und die Behandlung während des Dichters Besuch in Neapel werden hier geschildert wie sie hätten sein sollen, nicht aber wie sie tatsächlich waren und wie sie Boccaccio an Fr. Nelli ausführlich beschrieben hat; cf. Opere vol. 17 p.

[2] Works III, 427": What showers we have had this April day!"

[3] Körting a. a. O., S. 327 ff

[4] Works III, 485, 488, 490, 510.

[5] Körting a. a. O., S. 336.

die ausgezeichneten Gaben des Geistes und des Herzens, die diese Männer schmückten, und sind ihnen dankbar für manche kostbare Perle der Lebensweisheit, die sie uns aus dem Schatze ihrer Erfahrung und Gelehrsamkeit spenden. Manchmal wünschten wir uns die Freunde gewiss minder geschwätzig und minder pedantisch, allein das Gefühl der Langweile und Unruhe wird nicht selten durch das harmlose Raketenfeuer scherzhafter Ironie verscheucht, womit Boccaccio der behaglichen Breite seiner Diskurse Abwechselung und Erfrischuag zu verleihen weiss, und die Pedanterie stösst uns nicht ab, denn wir stehen hier vor zwei Männern, die zuerst die Schätze antiker Bildung der Vergangenheit entrissen und durch dieses ihr unvergängliches Bemühen einer morschen Kultur neue Lebenskraft verliehen.[1] Und der Himmel dieses Gemäldes ist so heiter blau, wie er sich über Fiesole und Certaldo wölbt und wie ihn Landor in seinem italienischen Heim oft bewundernd geschaut hat.[2] Trefflich passen in dieses schöne Gemälde, dem das Kolorit toskanischer Landschaft eigen ist, auch die Nebenfiguren der Erzählung, der verschmitzte Frate und die kluge, kleine Haushälterin Assuntina mit ihrem blöden Liebhaber, für welche wohl wirkliche Tuskier Modell gestanden haben mögen.[3] Boccaccios historische Wirtschafterin, eine gewisse Bruna, Tochter

---

[1] Diese Erwägung mag auch wohl Landor bestimmt haben, hier am allerwenigsten seinen Gefühlen mit Rücksicht auf geschichtliche Treue Zwang anzutun.

[2] In zahlleichen Gedichten Landors spiegeln sich die Eindrücke, die er von der italienischen Landschaft erhalten hatte, vgl. z. B. Works VIII 49, 40, 80, 138, 139, 155, 229, 235 etc. o. Abschn..

[3] Mit Recht bemerkt Colvin S. 157: "All his study of the great Italian writers of the fourteenth century, and all his recent observations of Tuscan scenery and Tuscan character are turned to skilful and harmonious account."

des Ciango de Montemagno, scheint nach dem Zeugnis ihres Herrn mit der geistreichen Assuntina wenig Ähnlichkeit gehabt zu haben, wenn wir die Stelle in der Epistel an Maghinardo da Cavalcanti auf Bruna beziehen dürfen.[1]

Unter dem Deckmantel Domenico Grigis, des angeblichen Übersetzers des „Pentameron", spricht Landor im Schlusswort von der Eifersucht, welche zwischen Boccaccio und Petrarca entstanden sein soll.[2] Nach seiner Ansicht können zwei solche Schriftsteller, wie die beiden Freunde es waren, in der gegenseitigen Schätzung ihrer Verdienste nicht irregegangen sein; jedenfalls sei es ganz unglaublich, dass der eine die Vorzüge des anderen je geschmälert habe. Es sei dies ein „müssiges, unüberlegtes Gerücht" (an idle, inconsiderate rumour), das man in die Welt hinausgesandt habe und das jetzt allgemein geglaubt werde. Denn wenn auch Petrarca sein lateinisches Epos „Africa" nicht ganz zur eigenen Zufriedenheit ausgearbeitet habe, dass er es Boccaccio hätte vorlegen können, und obgleich Petrarca das Decameron trotz einer 24jährigen Freundschaft nicht einmal ganz durchgelesen habe, so war nach Landor ihre Freundschaft doch eine so herzliche und rückhaltlose, dass eifersüchtige Rivalität keinen Platz hatte. Gerade in dem Brief, in welchem er sich über das Decameron ausspricht,[3] zeige Petrarca sich sorgfältig bemüht, seinem Freunde nur Angenehmes zu sagen, und in dem Umstande, dass Boccaccio sein Decameron Petrarca erst gegen dessen Lebensende zugeschickt habe, offenbare sich

[1] Vgl. Körtiug a. a. O. S. 327 ff.
[2] Works III 555 ff.
[3] Cf. Seniles XVII, 3, welche Epistel Landor an dieser Stelle teilweise übersetzt hat.

so recht das rücksichtsvolle Benehmen Boccaccios, der den keuschen Liebhaber Lauras durch seine nichtsnutzigen Geschichten nicht beleidigen wollte. Übrigens sei Petrarcas Ruhm bereits vor ihrer Bekanntschaft so befestigt gewesen, dass Petrarca nie an eine Nebenbuhlerschaft des Freundes, geschweige denn an Eifersucht auf ihn gedacht habe; andrerseits habe Boccaccios Bescheidenheit es ihm verboten, Petrarca anders als mit „Meister“ anzureden, obwohl er — nach Landors Meinung — seinem älteren Freunde weit überlegen gewesen sei.

Dasselbe Wohlwollen, welches Landors Schilderung von Boccaccios Leben durchweht, waltet auch in der literarischen Würdigung, die er ihm zu teil werden lässt. Zwei Gaben sind es nach Landor, die Boccaccio in vorzüglichem Masse sein eigen nennen darf: Phantasie und Gemüt. In überschwenglicher Begeisterung lässt er Petrarca seinen Freund als das phantasiebegabteste Genie Italiens, ja der Welt, preisen, dessen Werk der Nachwelt erhalten zu haben, ihm selbst (Petrarca) schon an und für sich ein Anrecht auf Unsterblichkeit verleihe.[1] Mit Geschick umkleide er die Wirklichkeit mit den Vorzügen und Reizen des Märchenhaften und das Märchenhafte mit der Ähnlichkeit, den Gebärden und der Gestalt des Wirklichen.[2] Seine überaus lebhafte, bewegliche Phantasie habe die Strassen von Florenz so mit Geschöpfen der Einbildungskraft bevölkert, dass auf Schritt und Tritt die Erinnerung an irgend eine heitere oder rührende Geschichte auftauche.

[1] Einer der Beweggründe für Petrarcas Besuch war nämlich, den Freund von seinem Vorhaben, das Decameron zu vernichten, abzubringen, vgl. Works III, 428.

[2] Works IV, 300: "You are able to give reality the merits and charms of fiction just as easily as you give fiction the semblance, the stature, the movement of reality."

Nur ein solches Genie ist in Petrarcas Augen befähigt, eine so grosse Verschiedenheit von Personen, wie sie im Decameron erscheint, nach der einer jeden zukommenden Eigenart zu zeichnen: "To represent so vast a variety of personages so characteristically as you have done, to give the wise all their wisdom, the witty all their wit and . . . the simple all their simplicity requires a genius such as you alone possess."[1]

Nicht minder entschieden beansprucht Landor für Boccaccio Tiefe des Gemüts. Kein anderer, ausser Dante, sagt er in seinem Essay über Petrarca, verstehe es, eine grössere Herrschaft über das menschliche Herz auszuüben als Boccaccio.[2] Und im „Pentameron" lässt er Petrarca verkünden, Boccaccios Gebiet sei das Gemüt; dort schalte er als Meister, dessen Zauberstab den Tränenquell versüsse.[3]

Boccaccio ist für Landor ein so erhabenes Genie, dass es im Trecento seinesgleichen nicht gegeben hat, — denn nach der Ansicht des Engländers waren weder Petrarca noch Dante ihm ebenbürtig. Ersteren überrage Boccaccio „unermesslich";[4] im Decameron seien Geschichten enthalten, deren Erfindung und Ausführung mehr Genie erforderten, als die sämtlichen Dichtungen Petrarcas.[5] Dass auch Dante von Boccaccio überflügelt wird, haben wir bereits von Landor gehört.[6] Wenn auch der Sänger der „Göttlichen Komödie" mehr Tatkraft zeige, so gleiche ihm Boccaccio

[1] Works I, 527.

[2] Works VIII, 441: "Indeed there is in Boccaccio more variety of the mental powers, than in any of his countrymen, greatly more deep feeling, greatly more mastery over the human heart, than in any other but Dante."

[3] Works III, 440.

[4] Works III, 557.

[5] Works VIII, 441.

[6] Siehe oben S. 19 ff.

an Tiefe der Gedanken [1] und übertreffe ihn an Lebensfrische, Natürlichkeit und Charakterwahrheit. Nicht nur seine eigene Zeit und sein eigenes Land, sondern das ganze Mittelalter „bis zum Sonnenaufgange Shakespeares“ hat nach Landors Meinung keinen zweiten Autor aufzuweisen, der an dichterischem Können Boccaccio gleichkäme.[2]

Von den Schriften dieses gefeierten Mannes, ja von der gesamten italienischen Literatur, ist das „Decameron“ Landors Lieblingswerk. Wenn Boccaccio schon an und für sich eine Landor höchst sympathische Eigenart besass, so trug auch noch ein äusserer Umstand dazu bei, dass das Decameron sich des Engländers Gunst in so hervorragendem Masse zu erfreuen hatte. Lange Jahre hindurch hat Landor an jener Stätte[3] gewohnt, wo einst Boccaccios „lieta brigata“ in heiterem Treiben die Schrecknisse ihrer Umgebung zu vergessen suchte.[4] Wir haben bereits erwähnt, wie individuell Landor trotz der vielen Personen die Charakterisierung findet. Dieser Vorzug in Verbindung mit anderen, wie Natürlichkeit und Reichtum an Erfindung kommen in seinen Augen im Decameron mehr zur Geltung, als in sämtlichen literarischen Erzeugnissen Italiens, ja selbst Griechenlands.[5] Dazu seien

[1] Gedankentiefe vermisst man gerade am allermeisten bei Boccaccio.

[2] Works III, 558: "In the vivacity and versatility of imagination, in the narrative, in the descriptive, in the playful, in the pathetic, the world never saw his equal until the sunrise of Shakespeare."

[3] Forster a. a. O., S. 237; vgl. ferner Works VIII, 80, 138, 155.

[4] Man vgl. Boccaccios Einleitung zum Decameron, wo sich die berühmte Schilderung der Pest und der Florentiner Villa findet.

[5] Works III, 429: "Petrarca: I meant your Decameron, in which there is more character, more nature, more invention

die meisten Geschichten ausgezeichnet durch Zartheit, Fröhlichkeit und Reinheit. Verletzende Schärfe und unerfreulicher Tadel seien ihnen fern und stumpften nie das Zartgefühl ab, dagegen sei für Scherz und komische Einfälle reichlich gesorgt, neben denen auch würdigere Empfindungen Platz hätten.[1]

Landors Verurteilung der lockeren Moral, die viele Novellen des Decameron entstellt, ist nicht rückhaltlos und entschieden genug. Zwar hält er gewisse Novellen für so gemein, dass nur der durch und durch Verdorbene irgend welchen Genuss daran finde, aber diese Leichtfertigkeit, meint er, gleiche mehr dem harmlosen Wetterleuchten am Sommerhimmel jener herrlichen Gegend, in der sie entstanden sind.[2] Den Freund Petrarca, der bei Lebzeiten die Freiheiten des Decameron entschuldigte,[3] lässt auch Landor im „Pentameron" die Immoralität der Novellen in Schutz nehmen, selbst rechtfertigen. Die Schilderung der Lasterhaftigkeit, meint Landors Petrarca, habe auch ihr Gutes, denn in ihr liege für die Jugend eine Mahnung zur gesitteten Lebensführung: "There are minds desirous of being warmed by description, which without this warmth might seek excitement among the things described." Dieser erzsophistische Satz Landors bedarf der Ergänzung durch den vorhergehenden, um nicht als ein

than either ancient or modern Italy or than Greece . . . ever claimed or knew". Eine ungeheuerliche Uebertreibung!

[1] Works III, 431: "Petrarca: Never have you taken an inhuman pleasure in blunting and fusing the affections at the furnace of the passions; never, in hardening, by sour sagacity and ungenial strictures, that delicacy which is more productive of innocence and happiness, more estranged from every track and tendency of their opposites, than what in cold crude systems hath holden the place and dignity of the highest virtue." Cf. ib. VIII, 445.

[2] Works VIII, 445.

[3] Seniles XVII, 3.

schlechter Witz auszusehen: "Now there are many who are fond of standing on the brink of precipices, and who nevertheless are as cautious as any of falling in." (Works III, 431).

Die grosse Hochachtung vor Boccaccio lässt Landors Tadelsucht, die sich manch anderen Dichtern gegenüber oft kleinlich äussert, nicht aufkommen. Nur die fünfte Novelle der vierten Giornata erregt ihm an einer Stelle ästhetische Bedenken. Die Art, wie Lisbetta Lorenzos Kopf in Empfang nimmt, ist ihm zwar ein Beweis, dass Boccaccio es hier besser verstanden habe, die „poetische Vorsehung" anzuwenden, als Dante in der Geschichte des Ugolino.[1] Allein er hat doch auch einiges zu bemängeln: "Lisbetta should by no means have been represented cutting of the head of her lover 'as well as she could' with a clasp-knife. This is shocking and improbable. She might have found it already cut off by her brothers, in order to bury the corpse more commodiously and expeditiously".[2] Diese Worte entkräften aber das Lob, welches Landor kurz vorher der Darstellung des Vorganges am Grabe Lorenzos auf Kosten der Ugolino-Episode Dantes gezollt hatte, indem er Petrarca sagen liess: "If you, Giovanni, had described so nakedly the reception of Guiscardo's heart by Gismonda, or Lorenzo's head by Lisbetta, we could hardly have endured it." In der Tat fühlen wir uns in den beiden Fällen, besonders aber in der Szene am Grabe, mehr abgestossen, als durch Ugolinos Erzählung; denn abgesehen davon, dass das Nagen an Rugieros Schädel zur höllischen Umgebung passt, soll durch diese grässliche Rache

[1] Sieh oben S. 20.

[2] Works III, 443; Die Worte: "as well as se could" sind die Uebersetung des Italienischen: „il meglio che potè".

und durch die qualvollen Einzelheiten in der Verhungerungsgeschichte das Schreckliche des Hungers veranschaulicht werden.[1] Das Abmetzeln des Kopfes einer bereits einige Tage verscharrten Leiche hingegen verträgt sich nicht mit dem zarten Gefühl eines verliebten jungen Mädchens, und eine so widerwärtige Handlung wird wohl Niemand als den Ausdruck einer überaus heftigen Liebe ansehen wollen. Während Dante ein schreckliches, aber zweckentsprechendes und somit erlaubtes Kunstmittel anwendet, bietet Boccaccio ein kaum weniger abstossendes Bild, das von keinem höheren Zwecke gutgeheissen wird und deshalb vom Standpunkte der Kunst als verwerflich gelten muss.

Ebensowenig vermögen wir in Boccaccios Darstellung der Art und Weise, wie Gismonda das Herz ihres geliebten Guiscardo in Empfang nimmt, einen Gegensatz zu Dante bezüglich der poetischen Verschleierung des Entsetzlichen zu erblicken. Wir müssen sehen, wie Gismonda das noch dampfende Herz des Geliebten so und so oft küsst, mit Tränen benetzt und schliesslich mit Gift begiesst und dann die Flüssigkeit in der Schüssel trinkt. Das alles wird mit der grössten Weitschweifigkeit erzählt, so dass der peinlichsten Deutlichkeit kein Abbruch geschieht.

Zur weiteren Beleuchtung des Satzes, der Dichter dürfe nicht zu grell in seinen Schilderungen sein, verweist Landor auf Boccaccios Novelle von Andreulla und Gabriotto (Giorn. IV, Nov. 6): "We cannot be too distinct in our images . . . In your novel of Andrevola and Gabriotto you afford me an illustration: „Le pareva dal corpo di lui uscire una cosa oscura e terribile". This is like a dream: this is a

[1] Vgl. Lessing, Laokoon, Kap. 25.

dream. Afterward you present to us such palpable forms and pleasing colours as may relieve and soothe us: „Ed avendo molte rose, bianche e vermiglie, colte, perciocche la stagione era". . . . The uncertain dream that still hangs ovei us in the novel is intercepted and hindered from hurting us by the spell of the roses of the white and the red ... The very warmth and geniality of the season shed this kindly influence on us; and we are renovated and ourselves again by virtue of the clear fountain where we rest. Nothing of this poetical providence comes to our relief in Dante".[1]

Insofern Landor seinem Liebling[2] die anmutige Wirkung dieser „poetischen Vorsehung" nachrühmen will, zeigt er hier in der Wahl des Beispiels mehr Geschmack und Feinheit der Auffassung als vorhin. Wenn er aber, wie das auch hier der Fall ist, Boccaccio gegen Dante ausspielen will, so ist auch dieser Versuch verfehlt, denn es ist ein durchaus unberechtigtes Vorgehen, den Dichter einer Gattung dem Dichter einer ganz verschiedenen Gattung, den Novellendichter, dem Sänger der „Göttlichen Komödie" vergleichend zur Seite zu stellen und aus der Darstellungsart des einen massgebende Normen für den anderen ableiten zu wollen.

Das schönste Zeugnis, welches Landor von seiner Verehrung und seinem Verständnis für Boccaccio ablegt, sind die Geschichten, welche er den unvergleichlichen Novellisten in den drei Gesprächen, in denen

[1] Works III, 444 ff.

[2] In einem Briefe an Forster vom 12. Okt. 1838 sagt Landor, Boccaccio und Petrarca seien unter den Männern Italiens seine Günstlinge, ebenso wie Giovanna von Neapel und Vittoria Colonna seine Lieblinge nnter den italienischen Frauen seien. Diese sonderbare Zusammenstellug der berüchtigten Johanna und der edlen V Colonna zeigt, wie sehr bei Landor das besonnene Urteil einer launenhafteu Neigung weichen musste.

er auftritt, erzählen lässt. Zur eingehenden Besprechung mögen die zwei dienen, welche uns am meisten vom Geiste des Florentiners durchdrungen zu sein scheinen.

In der Kathedrale zu Arezzo lässt Landor die drei Freunde Chaucer, Petrarca, Boccaccio zur heissen Mittagsstunde zusammenkommen und einen jeden von ihnen eine Geschichte zum Besten geben. Chaucers Erzählung ist ohne Leben, von ermüdender Länge, auch Petrarca trägt wenig Anziehendes vor, wenngleich er seine Avignoneser Erlebnisse streift; die Palme gebührt unbestritten Boccaccios Erzählung von dem Prinzen Policastro und dessen eifersüchtigen Ehefrau.

Der junge Prinz fühlt sich im Stande der Ehe nicht glücklich, obwohl es seine Frau an Liebesbeweisen und Aufmerksamkeiten nicht fehlen lässt. Da aber alles nichts fruchtet und selbst Scheltworte dem jungen Gemahl seine Pflichten nicht zum Bewusstsein bringen, schöpft sie Verdacht und beauftragt ihr Dienstmädchen Jacometta, den widerspenstigen Mann auf Schritt und Tritt zu beobachten. Die hübsche Dirne freut sich ihres Auftrages, und nicht minder ist es der Prinz zufrieden, Gelegenheit zu häufigerem Verkehr mit Jacometta gefunden zn haben. Das Mädchen und der Prinz vertragen sich ausgezeichnet, und erstere kann ihrer Herrin von ihm nur das beste berichten, wobei sie sich stets eifrigst darauf bedacht zeigt, ihre eigene Ehrbarkeit ins günstigste Licht zu stellen. Einige Andeutungen jedoch veranlassen die eifersüchtige Dame, die Treue ihres Gatten auf die Probe zu stellen: Jacometta soll mit ihr das Bett wechseln. Stundenlang wartet sie geduldig in Jacomettas Zimmer im Glauben, ihr Gemahl würde sich dorthin verirren. Dieser aber

hatte von dem Plane Wind bekommen und war für diesmal zur lang gemiedenen Stätte geeilt. Nach mehrstündigem, vergeblichem Harren begibt sich die Eifersüchtige zur Tür ihres Schlafzimmers, und während sie horchend dasteht, beginnt Policastro drinnen zu schelten über die Untreue seiner Frau, über Verweigerung der Rechte der Gattin und dergleichen mehr. Voller Entrüstung springt er auf, stürzt zur Tür hinaus an der vermeintlichen Jacometta vorbei, über deren Neugierde er sich im Vorbeirennen ebenfalls ereifert.

Das Motiv des Ganzen, die vorausgeschickte Moralsentenz, die lustigen Situationen, ein wenig Pikanterie und die Komik des Schlusses machen Landors Vorbild alle Ehre.[1] Es ist ja sattsam bekannt, dass die eheliche Eifersucht ein Lieblingsthema des Decameron-Dichters ist; die Novellen des siebenten Tages beweisen es hinlänglich. Meist ist aber bei Boccaccio der Mann der Eifersüchtige; alle seine Einfälle, die den Buhlen fern halten sollen, schlagen fehl, und er muss als der Betrogene am Ende unter Hohngelächter abziehen, während die List der Frau triumphirt. Boccaccio steht eben, wie Gaspary bemerkt,[2] auf Seiten des schönen Geschlechts. Zwar haben wir auch im Decameron Beispiele von eifersüchtigen Frauen, man denke an die Catella [Nov. 6, Giorn. III]. Indem hier Ricardo Minutolo, der nach Catellas Gunst strebt, ihr die Untreue ihres Mannes schildert und so die Eifersucht der Frau aufstachelt, gelingt es ihm, sie zu umgarnen und dabei sein selbstisches Ziel zu

[1] Cf. Quarlerly, vol. 58: "The story ... might pass for a translation from the Decamerone; so exactly does it resemble in spirit and manner the tales of that collection."

[2] a. a. O. II, S. 56.

erreichen. Doch fehlt auch hier nicht der für die betrogene Frau versöhnende Schluss. Bei Landor hingegen ist die Frau die Betrogene und die zugleich der Lächerlichkeit Preisgegebene.

Eine weitere Geschichte, die ganz den Geist des Florentiners atmet, aber die klare, durchsichtige Anlage einer Novelle des Boccaccio entbehrt, ist die Erzählung von Amadeo und Monna Tita[1] Die edle florentinische Dame Monna Tita ist zu dem Jüngling Amadeo in Liebe entbrannt, die im Herzen des letzteren Widerhall findet. Allein der Pater Pietro dei Pucci, ein Feind Amadeos, möchte das Verhältnis vereiteln, und erzählt zu diesem Zweck Monna Tita, wie Amadeo der Dienstmagd seiner Mutter um den Hals gefallen sei und sie „süss Ding" genannt habe. Monna Tita ist ob solch lockeren Benehmens sehr betrübt, und selbst das reuige Bekenntnis des Geliebten vermag ihr nicht die geschwundene Gewissensruhe wiederzugeben. In ihrer Bekümmernis will sie Nonne werden, findet aber nicht den Mut in sich, den Entschluss auch auszuführen. Die stete Unruhe macht sie krank; als Amadeo dies erfährt, beschliesst er, in der Nähe seiner Geliebten zu bleiben und verbirgt sich in einem Gartenhäuschen in Monna Titas Villa. Hier ereilt ihn bald die tröstende Kunde, dass Monna Titas Leben nicht in Gefahr schwebe. Als er eines Tages halb träumend, halb sinnend in seinem Verstecke sitzt, hört er die weiche Stimme seines Jugendfreundes, des Mönches Guiberto, der ihm

[1] Quarterly ib. p. 125: "It [the story of M. T.] is founded on a more subtle observation of human nature than the Decamerone ever displays; contains higher excellences of thought and sentiment, and is admirably told, though not in the same simple diaphonous manner which distinguishes the Italian novelist.

eines Vermittelung bei der Dame anbietet; zugleich warnt er ihn vor dem griesgrämigen kranken Onkel Monna Titas, der die Geliebte scharf bewache. Über alle Vorgänge im Schloss soll ihn die Magd Silvestrina, eine hübsche 15-jährige Dirne, auf dem Laufenden halten. Die ersten Nachrichten lauten ungünstig: Monna Tita will trozt des Zuredens Guibertos Nonne werden. Da packt Verzweiflung den armen Amadeo, er stürzt ins Schloss zum Zimmer seiner Geliebten; doch Guiberto kommt ihm zuvor, fasst den kühnen Eindringling und führt ihn in das angrenzende Gemach Silvestrinas. Hier nimmt sich Silvestrina seiner an, beruhigt ihn und erquickt ihn mit altem Weine. Etwas später bringt ihm sein Freund auch die tröstende Botschaft, dass Monna Titas Entschluss vorläufig nicht ausführbar sei, da die Äbtissin mit drei, je fünf Fuss langen Kerzen nach Siena gereist sei, um Reliquien zu verehren. In freudiger Stimmung lässt sich Amadeo den kredenzten Wein zu gut munden, und er fällt in einen tiefen Schlummer. Die seltsame Lage bringt die kleine Florentinerin anfangs in Verlegenheit, doch bald findet sie sich darein und zeigt, dass sie die Honneurs zu machen versteht. Denn als Guiberto zurückkehrt, findet er zwar Amadeo in den Armen des Schlafgottes, aber ausserdem noch umschlossen von zwei Armen, „die mehr wert sind als tausend solcher Gottheiten“. Das laute Gelächter des Frate zieht auch Monna Tita herbei. Die gestrenge Dame zürnt dem armen, notdürftig bekleideten Mägdlein; doch angesichts der hier bewiesenen Liebe gibt sie ihr Vorhaben, Nonne zu werden, auf, und reicht Amadeo die Hand zum Lebensbunde.

Die lyrischen und epischen Dichtungen seines Lieblingsschriftstellers scheint Landor entweder nicht

hinlänglich gekannt oder doch unterschätzt zu haben. Auf letzteres deutet die Bemerkung: „Er [Boccaccio] liebte die Poesie, aber sie gelang ihm nicht",[1] — ein zum mindesten übertriebenes Urteil. Dass Boccaccio auch die Lyrik gelang, beweisen die Gedichte am Ende einer jeden Giornata und das „Ninfale Fiesolano", welches Landor auch gekannt hat, wie aus verschiedenen seiner Gedichte hervorgeht.[2] In dem durch tiefe Gedanken und zart elegisches Gefühl ausgezeichneten Gedichte Landors mit der Überschrift: "Farewell to Italy" nimmt er Abschied von der Stätte, die er durch langjährigen Aufenthalt liebgewonnen hatte. Nachdem er seiner traurigen Empfindung Ausdruck gegeben, dass er nun nicht mehr auf hoher Terrasse hingestreckt den tiefblauen italienischen Himmel bewundern könne, fährt er fort:

„Fiesole and Valdarno must be dreams
Hereafter, and my own sweet Affrico
Murmur to me but in the poet's song."

IV. Landors Beziehungen zu Petrarca.

Während uns Landor für seine Würdigung Dantes und Boccaccios nur zerstreute Bemerkungen an die Hand gibt, macht er Petrarca[3] zum Gegen-

[1] Works VIII, 441; cf. ib. III, 429.
[2] Works VIII 138, 155 bes. Anmerkung.
[3] Zu Beginn dieser Abhandlung (Works VIII, 425 ff.) tritt Landor dem in England herrschenden Missbrauche entgegen, lateinische und italienische Namen nach französischem Muster umzuformen. Die so entstandenen Zwitterformen, z. B. Tully, Tite Live, Petrarch, Boccace, erregen seine Missbilligung. Er ziehe es vor, Petrarca so zu nennen, wie ihn Laura, Rienzi und ganz Italien genannt hätten. In der Literatur bietet ein bemerkenswertes Beispiel solcher Verstümmelung Scotts Baron of Bradwardine. Ueberhaupt hat Landor philologischen Fragen, namentlich der Reform der englischen Orthographie, sein

stand einer längeren kritischen Arbeit, die er auf Wunsch Forsters in dessen Zeitschrift zwischen 1839 und 1842 verfasste.[1] Schon in der Einleitung zeigt er, indem er Muratori, de Sade, Ginguené und Sismondi als seine Quellen nennt, dass er dem grossen Humanisten, dessen Gestalt seine Phantasie bereits in früheren Jahren schöpferisch angeregt hatte,[2] auch wissenschaftliches Interesse entgegenzubringen vermochte.

In der Erzählung der Begebenheiten in dem wechselvollen Leben Petrarcas ist Landor bei aller Ausführlichkeit nirgends weitschweifend; vielmehr befleissigt er sich einer bewundernswerten Knappheit in der Darstellung. Auch waltet in den Angaben, mit einigen Ausnahmen,[3] eine bei Landor nicht immer zu findende Genauigkeit, die uns erkennen lässt, wie eingehend er seine Quellen studiert hat.

Petrarcas zahlreiche Beziehungen zu den Fürsten und Machthabern seiner Zeit bespricht Landor in einer für den Umfang des Essays ausgedehnten Weise.

In die Zeit des ersten Aufenthaltes zu Avignon fällt Petrarcas Bekanntschaft mit Giovanni Colonna, dem späteren Erzbischof von Lombes. Mit ihm, sagt

---

ganzes Leben hindurch lebhaftes Interesse zugewendet. Vgl. sein Gespräch: Johnson and Horne Tooke IV, 163—255; ferner Forster a. a. O. 251 ff., 503 ff.

[1] Works VIII, 424 ff.

[2] Works III, 421 ff.: das „Pentameron" veröffentlicht i. J. 1837; ib. IV, 299 ff.: "Boccaccio and Petrarca", veröffentlicht in den 20er Jahren; ib. IV, 308: "Chaucer, Boccacio and Petrarca", ebenfalls in den 20er Jahren.

[3] Z. B. scheint L. die 1. Romreise Petrarcas ins Jahr 1334 zu verlegen, statt ins Jahr 1337; vgl. Körting a. a. O., S. 120. Ferner behauptet L., Petrarca habe sich nach seiner erfolglosen Sendung an Papst Clemens nach Avignon zurückgezogen, statt nach Vauclüse (Körting a a. O. S. 202). Nach L. soll sich Petrarca, als er in Parma von Rienzis Torheiten hörte, nach Wien begeben haben; doch dürfte „Vienne" ein Druckfehler für „Verona" sein.

Landor, habe Petrarca das Leben der Residenzstadt genossen, in seinem Hause habe er zuerst seine Freunde Socrates und Lälius kennen gelernt und durch seinen Einfluss sei Petrarca in den Besitz hoher Ehren und Auszeichnungen gelangt. Jedoch sei er später durch seine Rienzischwärmerei dem Andenken seines inzwischen verstorbenen Gönners untreu geworden. Gewiss hätte Landor die hier bekundete, wankelmütige Gesinnung Petrarcas mit schärferen Worten gebrandmarkt, wenn Petrarcas Rechtfertigung für sein wenig charakterfestes Benehmen, welche Landor hier mitteilt,[1] für diesen nicht etwas Bestechendes gehabt hätte. An einer andern Stelle tadelt er das Verhalten Petrarcas gegenüber einem Nachkommen der Colonnas mit weniger Recht und grösserer Schärfe. Ein gewisser Giovanni Colonna, der als Verbannter in Bologna ein erträgliches, ihm aber wenig zusagendes Leben führte, wandte sich brieflich an seinen früheren Lehrer Petrarca, ihn des Undankes zeihend. Landor konstruiert hieraus ohne weiteres gegen Petrarca den Vorwurf der Ungerechtigkeit und der Selbstsucht, ohne jedoch dessen Antwortschreiben[2] auf jenen Brief Giovannis zu Rate zu ziehen.

Auf Petrarcas Beziehungen zu Rienzi kommt Landor mit Vorliebe zu sprechen. In der Tragödie "Giovanna of Naples"[3] lässt er ihn vor dem mächtigen Tribunen die Sache der Königin Johanna verfechten;

[1] Die Worte, welche L. hier aus einem nicht näher bezeichneten Briefe übersetzt, sind den Fam. XI, 16 entnommen und lauten: „[Verum hoc loco non alienum fuerit interfari] . . . nullam [que] . . . familiarum cariorem. Carior autem mihi Respublica, carior Roma, carior Italia.“ (Works VIII, 438) Vgl. Fracassettis Abhandlung zu Fam. VII, 7.

[2] Fam. XX, 8; vgl. Fracassetti a. a. O. S. 289.

[3] Giovanna of Naples, 3. Akt, 1. Szene.

im „Pentameron“ [1] erhalten wir aus Petrarcas Munde seine Meinung über Rienzi mit derselben edlen Gesinnung, welche aus den Briefen an den Tribunen spricht; [2] in der Abhandlung über Petrarca schildert Landor, wie stark sich der Dichter zu Rienzi hingezogen fühlte, wie er ihn ermutigte, warnte und tadelte, wie er nach des Tribunen Sturze sich in einem beredten Schreiben beim römischen Volke [3] für ihn verwandte, und wie er schliesslich noch sein Retter wurde.

Die übrigen Beziehungen Petrarcas zum Kaiser, zu den Päpsten, zu den Republiken Italiens, sowie seine patriotischen Bestrebungen dienen Landor dazu, ein getreues Bild von dem Staatsmanne, dem Diplomaten und Patrioten Petrarca zu zeichnen. [4]

Die freundschaftlichen Bande, welche Petrarca mit hervorragenden Männern der damaligen literarischen Welt knüpfte, werden in den bezüglichen Werken Landors gebührend gewürdigt. Mit besonderer Vorliebe führt er ihn uns in seinem innigem Verhältnis zu Boccaccio vor die Augen. In drei Gesprächen bringt er beide zusammen auf die Bühne; er schildert ihren freundschaftlichen Verkehr und die Besorgtheit umeinander, deren Ausdruck die Briefe seien; er hebt die gegenseitige Zusendung wertvoller Werke hervor, wodurch sich ihr segensreiches Zusammenwirken so herrlich offenbarte.

Ganz anderer Art war bekanntlich die Stellung, welche Petrarca zu Dante einnahm. Boccaccios

---

[1] Works III, 456.

[2] Fam. VII, 7; Variae 38, 40, 42; über R. handeln Fam. XIII, 6 nnd Fam. XVIII, i.

[3] Dieser Brief, der den Titel: „Ad Populum Romanum“ führt, wird hier von Landor erwähnt: Vgl. Frac. a. a. O. III, S. 238 ff.

[4] Die hier von Landor angeführten Briefe stehen weiter unten in geordneter Reihenfolge.

Begeisterung für den älteren Zeitgenossen teilt Petrarca nicht; er spricht selten von ihm, und wo er ihn zu loben versucht, hinterlassen seine gezwungenen Worte den Eindruck „kühler akademischer Bewunderung". Da nun Landor seine gehässigsten Ausfälle gegen Dante Petrarca in den Mund legt, dürfte es angebracht sein, kurz festzustellen, inwiefern Landor hierzu berechtigt war. Petrarcas Gesinnung Dante gegenüber ist in dem Antwortschreiben [1] ausgesprochen, welches er an Boccaccio richtete, als dieser ihm eine selbstangefertigte Handschrift der „Divina Commedia" mit einigen Versen zum Lobe Dantes schickte. Als Hauptpunkt erhellt aus diesem etwas stark verklausulierten Briefe das Geständnis, dass er Dante noch nicht gelesen habe, aus Furcht zum Nachahmer werden zu können. Ihn der Eifersucht anzuklagen, sei eine Verleumdung, der auch sein Freund zu glauben scheine, indem er sich für das Dante gespendete Lob entschuldige. Er [Petrarca] habe ja doch gar keinen Grund, auf Dante neidisch zu sein. Übrigens geize er nicht nach dem Ruhme, von Schenkwirten, Färbern und Walkern gelobt zu werden. Er gestehe Dante offen den Vorrang in der Vulgärpoesie zu und halte sehr viel auf dessen dichterische Begabung, die ihn auch wohl zu jedem anderen Ziel befähigt hätte.

Man kann Landor wohl beistimmen, wenn er diese Antwort „kühl und vorsichtig"[2] nennt und Eitelkeit als den Grund zu Petrarcas Eifersucht gegen Dante, der doch ganz verschiedene Bahnen gewandelt sei, ansieht. So sehr aber auch Petrarcas wenig freundliche Gesinnung gegen seinen Landsmann aus den Zeilen

---

[1] Fam. XXI, 15.

[2] Works VIII, 445.

dieses Briefes hindurchleuchtet, so bietet doch das hier Gesagte eine zu schwache Grundlage für die scharfe Kritik, welche ihn Landor an Dante üben lässt, Dass wir in der Tat hier nicht den geschichtlichen Petrarca vor uns haben, sondern einen Strohmann, hinter dem Landor selbst steckt,[1] wird einleuchtend, wenn wir erwägen, dass zur Zeit der fingierten Zusammenkunft[2] der Freunde im „Pentameron" Petrarca nachweislich milder und freundlicher über Dante dachte als früher.[3] Des Engländers Warnung,[4] der Leser möge sich davor hüten, ihm die in den Gesprächen vorgetragenen Ansichten beizulegen, muss uns hier wie in vielen anderen Fällen bei Landor kalt lassen, und das Lob, welches der Kritiker im „Athenäum"[5] der individuellen Darstellung und Charakterzeichnung in den Gesprächen spendet, erscheint uns hier weniger zutreffend, als die Ansicht des scharfsinnigen Rezensenten in der „Quarterly Review",[6] welcher in den Helden der Gespräche nur das Spiegelbild von dem Charakter und den Meinungen ihres Herrn erblickt.

Petrarcas Liebe zu Laura, „der Karyatide aus fleckenlosem Marmor, auf der sich Petrarcas Gestalt der Bewunderung Italiens darbot",[7] zog Landor besonders an. In seiner Darstellung finden sich zunächst die gewöhnlichen geschichtlichen Angaben über Laura; so glaubt er an ihre Verheiratung und Mutterschaft,[8]

[1] Vgl. The Nation, Febr. 1888.
[2] Vgl. oben S. 62.
[3] S. Ep. Seniles V, 2.
[4] S. Einleitung zu den Imag. Conv., Works II, 2.
[5] August 1876.
[6] Vol. 58, vom J 1837.
[7] Works VIII, 445.
[8] Works VIII, 427 und 432: ". . . after bearing eight or nine children." Gewöhnlich werden deren elf genannt. Vgl. Geiger, a. a. O., 214 f.

betont entgegen der Ansicht einiger Kritiker, die Petrarcas Werke nicht kännten, unter Hinweis auf die Briefe und einige Zeilen im „Trionfo d'Amore", dass Laura sich nie den Wünschen ihres Verehrers gefügt habe;[1] auch erwähnt er, wie Kaiser Karl zum bewundernden Erstaunen Petrarcas Laura einmal auszeichnete.[2] Allein Landor ist hier nicht nur Geschichtschreiber, er ist auch Dichter, und in dem innigen Erfassen der wechselnden Stimmungen, in der knappen Wiedergabe der Kämpfe und Stürme in Petrarcas Busen zeigt er dieselbe Feinheit psychologischer Beobachtung, wie in dem Gespräch zwischen Dante und Beatrice.[3]

Bei der Schätzung von Petrarcas dichterischer Begabung geht Landor von einem Vergleiche zwischen ihm und Boccaccio aus, weshalb es uns nicht wundernehmen wird, wenn Petrarca vor Landors Liebling[4] den kürzeren zieht. Nach ihm verhält sich das Genie Petrarcas zu dem Boccaccios wie die Sorgue zum Arno;[5] Boccaccio übertreffe ihn an Gabe der Erfindung und Kunst der Darstellung,[6] während der Sonettendichter seinem Freund in der bequemeren Handhabung rhytmischer Formen überlegen sei.[7] In seinen lateinischen Dichtungen erweise er sich als ein zu sklavischer, und meist unglücklicher Nachahmer der Römer.[8] In seinen

---

[1] Works VIII, 429.

[2] ib. 438. Die hierauf bezüglichen Worte des Sonetts sind an dieser Stelle citiert. S. weiter unten.

[3] Siehe oben S. 13 ff.

[4] Vgl. den Abschn. L. und B. S.

[5] Works VIII, 445.

[6] ib. 441.

[7] ib.

[8] Works VIII, 453, 434. Das hier gefällte Urteil leidet an einseitiger Uebertreibung. Wie peinlich genau P. es vermied, sich die Schönheiten anderer anzueignen, zeigt Fam. XXII, 2.

italienischen Gedichten hingegen zeige er, von einigen Anklängen an Cino da Pistoja abgesehen, grössere Selbständigkeit und nehme gewissermassen eine Sonderstellung ein, da er es verschmähe, in Lauras Ohren zu flüstern, was je einer andern gegolten habe.[1] Nach Landor hat „der flehende Sänger des schattigen Vaucluse“ seine Empfindungen und Liebesklagen in zahlreiche Lieder ergossen, deren Anmut uns heute noch anziehe:

"His verses still the tender heart engage,
They charm'd a rude and please a polished age."[2]

Um in der Einsamkeit des stillen Tales die Erinnerung an seine Geliebte wachzuhalten, habe er mit eigener Hand den Lorbeer gepflanzt und gepflegt, mit seinen Seufzern dessen Blätter bewegt und mit Tränen sie benetzt. Man könne zwar glauben wollen, dass sich hinter den Spielereien mit dem Namen Lauras wenig Leidenschaft und Geschmack entdecken lasse, doch sei es ein sehr verzeihliches Vergnügen, uns am blossen Klang dessen zu erfreuen, was wir lieben.

In der von Landor gegebenen Auslese solcher Gedichte, die im Kanzoniere seinen ästhetischen Geschmack befriedigen, vermisst der Petrarca-Freund manches, was ihm als schön erscheint. Doch ist Landor ein gestrenger Kritiker,[3] der sich nicht einmal scheut, den weichen Wohllaut der petrarcischen Verse zu

---

[1] Works VIII, 434.
[2] ib. 4.
[3] Landors Stellung als Kritiker wird durch folgende Aussprüche bestimmt: "What is there lovely in poetry, unless there be moderation and composure!" (Works III, 520); "Imperfect is the glory to create . . in every poem train the leading shoot" (ib. VIII, 237). "The first thing a young poet has to do is to conquer his volubility; to compress in three verses what he had easily thrown off into twelve" etc. (ib. VI, 232); vgl. ferner: ib. III 476; IV 43, 68, 277.

bemängeln und häufig, wo wir Bewunderung erwarten, spöttelndes Lächeln zur Schau trägt.[1]

In folgendem stellen wir zuerst diejenigen Gedichte zusammen, welche Landor für gut hält, und schliessen dann solche an, die seinem Massstabe nicht genügen.

In dem ersten, dem Prolog zu der Sammlung, findet Landor eine „melancholische Anmut“; hier erzähle er seine Fehler und Reue, deshalb müsse das dritte, welches die Ursache des Bekenntnisses enthalte, an zweiter Stelle stehen. Nun gibt Landor mehrere Kanzonen und Sonette an, die unvergleichlich schöner seien als die "Tre Sorelle". Es sind dies: „Di pensier in pensier,“ (Kanz. XIII); „Chiare, fresche e dolci acque,“ (Kanz. XI); „Se il pensier mi strugge,“ (Kanz. X); „Benedetto sia il giorno, e'l mese, e l'anno“ (übersetzt: Blest be the day and month and year) (Son. 39); „Solo e pensoso i più deserti campi,“ (Son. 22), das wegen seines Rhytmus bewundernswert sei. Eine weitere schöne Kanzone ist ihm die vierte, doch nur von: „E perchè un poco,“ ab. Ferner bewundert er das 39. Sonett, findet aber in den Worten: „e la stagion, e 'l tempo,“ eine Redundanz; Sonett 40 gefällt ihm wegen der darin ausgesprochenen ernsten Bitte an den Gekreuzigten. Sonett 44 findet er geistreich ohne Witzeleien. In dem Schluss des 66. Sonetts zeige sich mehr Kraft und Feuer als sonst. Ebenso sei der letzte Teil des 73. Sonettes von ausserordentlicher Schönheit und

[1] Landor mochte die Sonettendichtung nicht leiden, wie folgende Worte beweisen: "I have no objection to see mincemeat put into small patty-pans all of equal size, with ribs at odd distances." (Works IV, 56);

"No, I will never weave a sonnet,
Let others wear their patience on it;
A better use of time I know
Than tossing shuttles to and fro." (ib. Works 351.)

Harmonie. Sonett 84: „Quel vago impallidir," gehört nach seiner Schätzung zu den zehn besten. In der letzten Stanze der 10. Kanzone entdeckt er eine Leichtigkeit der Bewegung, die sonst die Grazien Petrarcas nicht auszeichneten. Die 11. Kanzone hält Landor für die sorgfältigste Arbeit des Dichters, wenn sie auch an „Solo e pensoso" nicht heranreiche. In der schönen 13. Kanzone stösst er sich an den Worten; „pietra morta in pietra viva." An der 15. Kanzone gefällt ihm zwar das Versmass, doch wünschte er Pharaoh, Rachel usw. nicht in Begleitung des Gottes Amor zu finden. Am 187. Sonett rühmt er den Fluss und die Anmut. Das 192., „ein einfaches, schönes Sonett" ist analysiert und stellenweise übersetzt.

Die Reihe der minder gelungenen Gedichte eröffnet in Landors Besprechung die Kritik über die sog. „Tre Sorelle." Diese drei zusammenhängenden Kanzonen, in denen Petrarca die Augen Lauras besingt, habe der italienische Dichter und nach ihm das ganze Land bewundert. Dem kann Landor nicht beistimmen. Nach ihm ist selbst die zweite, die als die schönste gilt, durch das hässlich klingende „Qual all' alta" entstellt, ferner enthalte der Schluss:

„Canzon! l'una Sorella é poco inanzi
El'altra sento in quel medesmo albergo,
Apparechiarsi, ond' io più carta vergo,"

in den Worten: „sorella," „apparechiarsi," „carta" eine bedauerliche Bildervermengung. Entgegen dem Lobe Muratoris findet er in ihnen eine Vermischung ernster Gedanken mit Phantastereien und Wortspielen.[1] Als die frostigste Ziererei, die das ganze Gebiet der Poesie aufweise, erscheint ihm die Schlusszeile des 21. Sonetts:

[1] Works VIII, 452: "Serious thoughts are intersected with quibbles and spangled with conceits."

„E far delle sue braccia a se stess'ombra." Aus gleichem Grunde missfallen ihm auch die 1., 3. und 7. Kanzone; in den beiden letzteren erregt besonders die Vorstellung, Lauras Augen seien der Schlüssel zu des Dichters „süssen Gedanken", des Engländers Missbehagen. Hier wie auch sonst kümmert es Landor nicht, ob die gerügte Künstelei die Erfindung Petrarcas sei, oder den konventionellen Redensarten der Schule angehöre.[1] Im 20. Sonett[2] meint Landor, sei der Boden etwas eng für eine stattliche Anzahl heidnischer Götter und einen ganzen Engelchor. Wenn es Landor hier nicht so sehr um eine witzige Bemerkung als vielmehr um die richtige Auffassung der Namen zu tun gewesen wäre, dann hätte er das beklagte Missverhältnis nicht vorgefunden.[3] Recht amüsant findet Landor die im 46. Sonett ausgedrückte Verwunderung des Dichters, woher all die Tinte komme, mit der er sein Papier über Laura fülle; gemeint sind die Worte: „Ed onde vien l'inchiostro, onde le carte, Ch' i 'vo empiendo di voi." Auch zu den Schlussworten des 50. Sonetts: „Chè la morte m'appressa, e'l viver fugge", bemerkt er höhnisch, dass das Leben wohl noch nie vor dem Annähern des Todes Stand gehalten habe. Den Worten des 59. Sonetts: „Era ben forte la nemica mia, E lei vid 'io ferita in mezzo ad core,"[4] ist Landor wenig geneigt, Glauben zu schenken,

[1] Über Petrarcas Beziehungen zu früheren und zeitgenössischen Dichtern, besonders zu den provenzalischen, vergl. neuerdings den Aufsatz von Savj-Lopez in der Beilage zur Allgem. Zeitung, Heft 50, Jahrg. 1901.

[2] Nach Scartazzinis Zählung das 26.

[3] Der Dichter beschreibt hier den Einfluss, welchen Lauras Abreise auf die Natur hat. Dabei sind die Winde, Gestirne und Monate mit ihren mythologischen Namen genannt und Laura heisst: „Die von den Engeln Erwartete."

[4] Landor scheint hier unter „nemica mia" das Gemüt des Dichters zu verstehen. Nach Scartazzini a. a. O S. 80 ist Laura gemeint.

da er im folgenden Sonett von der langjährigen Knechtschaft der Liebe frei zu sein behaupte. Dass Landor die 9. Kanzone ein elendes Machwerk nennt, wird Niemand wundernehmen; allein seinen Glossen zum 91. Sonett wird man nicht ohne weiteres beistimmen können, denn mit Bezug auf die erwähnten Flüsse und all die Bäume, die insgesamt die Feuerglut seiner Liebe nicht zu dämpfen vermögen, ist „allentar" als Zeugma aufzufassen. Landors Bemerkung: "It is by no means a matter of wonder that these snbsidiaries lend but little aid to the exertions of the fireman", verlöre somit ihre Pointe. Das 110. Sonett: „O anime gentile" bewundert Landor mehr in der Nachahmung Redis. Ohne Petrarcas gekünstelte Redeweise in Schutz nehmen zu wollen, scheint uns Landor doch den Schluss des 111. Sonetts nicht richtig aufgefasst zu haben. Der Dichter beneidet hier die Sorgue und die umgebende Natur, denen es vergönnt sei, mit seiner Herrin in Berührung zu kommen; dabei spricht er die Hoffnung aus, dass die Felsen des Flüsschens, in das Laura zum Bade steige, mit einer der seinigen ähnlichen Liebe erglühen mögen: „Non fia in voi scoglio omai, che per costume D'arder con la mia fiamma non impari." [1] Dazu meint Landor: "No extravagance ever surpassed the invocation to the rocks in the water, requiring that henceforward there would not be a single one which had neglected to burn with his flames." Dies sinnige Sonett hätte Landor zu ganz anderen Erörterungen Anlass geben können, offenbart sich doch in ihm mit all dem Zauber petrarcischen Wohllauts das innige Wechselwirken zwischen dem Gemüt des Dichters und den Erschei-

[1] Der hier ausgesprochene Gedanke findet sich auch in einem Sonette Dantes.

nungen der Natur. Wenn Landor ferner meint, der Dichter überbiete sich noch an Übertreibung im 119. Sonett, wo er Lauras Augen die Kraft beilege, das Eis des Rheines zum Tauen zu bringen und die Felsen des Flusses zu sprengen, so könnte man ihm eher beistimmen, obgleich man sich hüten sollte, Petrarca allein für das verantwortlich zu machen, was er jedenfalls als traditionelle Redefloskel übernommen hat. Den Schluss des 132. Sonetts bezeichnet Landor als den Ausdruck egoistischer Liebe, wo man eher zarte Besorgtheit um die Gesundheit der Geliebten erwartet hätte. An den Versen des 148. Sonetts: „Gli occhi sereni e le stellanti ciglia, La bella bocca angelica . . . de perle P i e n a, e di rose . . . e di dolci p a r o l e", bemängelt er die wenig korrekte Beschreibung der Schönheit und nimmt nach alter Gewohnheit eine Verbesserung an denselben vor, indem er die Epitheta „stellanti" und „serene" umstellt; auch rügt er Petrarcas zu häufige Verwendung von „occhi" und „ciglia". Die Sonette 157 und 158 geben Landor Anlass zu hämischer Spöttelei, weil der Dichter in ihnen sein Liebesleben datiere. Im 161. Sonett stösst er sich an den identischen Reimen und der wenig harmonischen Cäsur.

Die einzige Sestine, welche Landor in Betracht zieht, ist die dritte; er tut dies jedoch nur um zu bedeuten, wie sehr ein moderner Dichter wegen solchen Quarks wie: „E nel bel petto l'indurato ghiaccio Che trae del mio si dolorosi venti" sich der Lächerlichkeit preisgeben würde.[1]

[1] Von Petrarcas Sestinen sagt L.: "Petrarca wearied the popes by his repeated solicitations that they would abandon Avignon: he never thought of repeating a sestine to them, it would have driven the most obtuse and obstinate out to sea." (Works VIII, 435.)

Der zweite Teil der „Rime", wenn auch nicht so eingehend besprochen, bietet doch nach Landor mehr Pathos und eine grössere Freiheit von entstellenden Phantastereien als der erste Teil.

Landor empfiehlt seinen Lesern folgende Auswahl aus diesem Teil: Die Sonette 1, 14, 34, 37, 43, 56, 59, 62, 68, 79, 89; die Kanzonen 1, 2 und 6, ferner die mit den Worten: „O aspettata", „Spirito gentil", „Italia mia" beginnenden. Von den rührenden Zeilen des 56. Sonetts: „Non la conobbe il mondo mentre l'ebbe Conobbila io chi a pianger qui rimasi," sagt Landor, dass sie von Trauernden durch Jahrhunderte nachgesprochen würden. In all den erwähnten Gedichten findet er Mängel, wenngleich auch keines derselben solche Albernheiten aufweise, wie der von Gemeinplätzen strotzende Anfang der 7. Kanzone: „Quel antico mio dolce empio signore," Worte, von denen er sagt: "It is permitted in no other language than the Italian to shovel up such a quantity of trash and triviality before the doors." [1] Die Schärfe der Rüge steht hier, wie so oft bei Landor, in keinem Verhältnis zur Schwere des Vergehens.

Nachdem er dann mit einigen Worten auf solche Gedichte wie „Fiamma del ciel", „L'avara Babilonia", ‚Fontana di dolor," in denen Petrarca andere Saiten anschlage, hingewiesen hat, gibt er zum Schlusse einige Bemerkungen über die „Trionfi". Den „Trionfo d'Amore" nennt er ein verächtliches Gedicht, das mit Eigennamen vollgepfropft sei.[2] Der „Trionfo della

[1] Works VIII, 457.

[2] Die Verse des 4. Kap. 39 ff., die auf Petrarcas Freundschaft mit Lälius und Sokrates anspielen und die Sprödigkeit Lauras betonen, werden citiert und mit der Bemerkung übersetzt, dass er sie nicht viel schlechter machen könne, als sie bereits seien (ib. 429.)

Castità" befriedigt ihn eher, sein volles Lob aber erntet der „Trionfo della Morte". Er gibt eine kurze Analyse der beiden Teile desselben und fügt die metrische Übersetzung von etwa 20 Zeilen bei. Diese Übersetzung, das Gespräch Petrarcas und Lauras über ihre Jugendliebe umfassend, erstreckt sich über eine willkürliche Auswahl und Zusammenstellung von etwa 20 Zeilen aus dem 2. Kapitel,[1] die in durchaus freier Weise wiedergegeben sind. Die Zeilen 10 und 11 desselben Kapitels: „E quella man' già tanto desïata A me, parlando e sospirando, porse", erregen seine Bewunderung: "Nothing, in this most beautiful of languages, is as beautiful, excepting the lines of Dante on Francesca".[2]

Nach dem oben mitgeteilten können wir von Landor kein günstiges Urteil über Petrarcas lateinische Dichtungen erwarten. Er nennt die „Africa" eine unermessliche Sandwüste, in die er zu verschiedenen Malen vorzudringen versucht habe, jedoch nicht über 500 Verse hinausgekommen sei. Das Gedicht enthalte keinen erinnernswerten Gedanken, und wo man glaube, einen solchen gefunden zu haben, ergebe sich bei genauerem Zusehen, dass er aus einem anderen, gewöhnlich Virgil oder Ovid, entlehnt sei.[3] Bei ihrem völligen Mangel an dichterischen Erfordernissen gebühre ihr doch ein gewisses Lob, da in ihr die Antike bis zu einem gewissen Grade wieder zu Ehren gebracht sei: "Here he had restored in some degree the plan and tone of antiquity."[4]

---

[1] Die in Landors Übersetzung berücksichtigten Zeilen sind: 88—93, 103, 104, 123—126, 143, 155—160.

[2] Works VIII, 458.

[3] ib. VIII, 429.

[4] ib. 432.

Des Dichters Eklogen werden auch erwähnt, und die 6. und 12. ihrem Inhalte nach in kurzen Zügen mitgeteilt.

Von den Moraltraktaten nennt Landor: „De Contemptu Mundi", [1] an dem er die Unterredung Petrarcas mit Augustin über seine Liebe zu Laura hervorhebt. Ferner werden genannt: „De sui ipsius et multorum ignorantia": "In which he has taken much from Cicero and Augustin and in which he afterward forgot a little of his own", [2] „De vita solitaria", [3] „De otio religiosorum", [4] „Apologia contra Galli calumnias". [5]

In seinen biographischen Erörterungen nimmt Landor häufig Anlass, auf Petrarcas Briefe hinzuweisen. Da er aber nie die Sammlung nennt, in welche der Brief gehört, und zudem seine Anspielungen nicht immer deutlich genug sind, konnte der erwähnte Gedanke oder die angeführte Stelle zuweilen nur mit Mühe am richtigen Orte untergebracht werden. Folgender Zusammenstellung liegt die italienische Ausgabe von Fracassetti zugrunde.

1. "Petrarca has celebrated him [Simone Memmi] . . . in his letters, in wich he says, "Duos ego novi pictores egregios: Ioctium [Giotto] Florentinum civem cujus inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensem". (Works VIII, 432.) Die Stelle ist aus Fam. V, 17 entnommen.

2. "His [Petrarca's] departure [from Naples] he says was hastened by two causes: first by the insolence of Fra Rupert, which he has well described;

[1] Works VIII, 450.
[2] ib. 450.
[3] ib. 447.
[4] ib. 438.
[5] Works VIII, 449. Landor nennt die Streitschrift nicht, sondern spricht nur von einer ungehaltenen Antwort an einen unbekannten Mönch.

and secondly by an atrocious sight, which also he has commemorated. He was invited to an entertainment, of which he gives us to understand, he knew not at all the nature. Suddenly he heard shouts of joy and "turning his head" he beheld a youth of extraordinary strength and beauty, covered with dust and blood expiring at his feet." (Works VII, 437.) Fra Ruperts anmassende Frechheit wird in sehr starken Ausdrücken geschildert in Fam. V, 3. Die Stelle beginnt (in Fracassettis Übersetzung) mit den Worten: „Vidi un animale a tre piedi etc." (Frac. a. a. O. Bd. 2 S. 10.) Die Schilderung des Gladiatorenkampfes enthält der nächste Brief derselben Sammlung: „Mi guardo intorno e veggo un bellissimo garzone trapassato da freddo pugnale cadermi ai piedi." (Frac. a. a. O. S. 32.)

3. "The dignity of tribune was conferred on him [Rienzi], by which title Petrarca addressed him in a letter of sound advice and earnest solicitation." (Works VIII, 438.) Gemeint ist Fam. XI, 16.

4. "He [Petrarca] addressed to him [Charles of Luxemburg] an eloquent exhortation, "De pacificanda Italia." (Works VIII, 440.) Diese „beredte Ermahnung" muss mit Fam. X, 1, Petrarcas erstem Briefe an Karl IV., identisch sein. Nach Frac. a. a. O. Bd. 2 S. 454 wurde dieser Brief in älteren Ausgaben als besondere Abhandlung gedruckt.

5. "Petrarca . . . wrote a letter to Dandolo, powerful in reasoning and eloquence, dissuading him from hostilities [against the Genoese]." (Works VII, 442.) Gemeint ist Fam. XVIII, 16.

6. "In the most elaborate and most eloquent of his writings, he [Petrarca] recommended [to Clement VI]

the humiliation of the nobles, the restoration of the republic, and the enactment of equal laws." (Works VIII, 442.) Welcher von den beiden Briefen, Fam. XI 16 oder 17, gemeint ist, muss dahingestellt bleiben.

7. "He addressed a letter to the Roman people, urging their interference" [in behalf of Rienzi]. (Works VIII, 443). Hier kann nur von dem Briefe, betitelt: „Ad Populum Romanum," die Rede sein (Vgl. Frac. a. a. O. III, S. 238 ff.)

8. Über Petrarcas Antwortschreiben auf Boccaccios Begleitschreiben zum Exemplar der D. C. ist oben S. 80 ausführlich gehandelt worden.

9. "I cannot but wish that he had been as zealous in giving instruction and counsel to his only son, a youth whom he represents in one of his letters to have been singularly modest and docile, as he had been in giving it to princes etc." (Works VIII, 446.) Vermutlich haben hier die Worte: „I suoi costumi, fatta raggione dell' età sua, sono commendevoli" (Fam. XIX, 17) Landor vorgeschwebt. Die sonstigen Äusserungen Petrarcas über seinen missratenen Sohn scheint Landor nicht gekannt zu haben, denn an ernsten väterlichen Ermahnungen hat er es keineswegs fehlen lassen, wie Fam. XXII, 7, XXIII, 12, Sen. I, 2, 3 beweisen.

10. "Again he wrote a letter [to Urban V], learned, eloquent and enthusiastically bold." (Works VIII, 448.) Der erwähnte Brief ist Seniles VII, 1.

11. Der Dankbrief, welchen Petrarca an Boccaccio sandte, als letzterer seinem Freunde das Decameron zuschickte, wird seinem hauptsächlichsten Inhalte nach mitgeteilt und im Anhange zum „Pentameron" von

Landor zum Teil übersetzt. (Works VIII, 449; ib. III, 555 ff.) Es ist dies die letzte der Ep. seniles, welche er mit den Worten schloss: „valete amici: valete epistolae", Worte, die Landor an der angeführten Stelle im „Pentameron" übersetzt hat.

Landors Auffassung von Petrarcas literarischer Bedeutung krankt an derselben Einseitigkeit und Oberflächlichkeit wie seine Beurteilung Dantes. Landor, der gewohnt war, das Wirken des Einzelnen absolut zu betrachten, ohne Beziehung zu der Welt, in welcher er lebte und webte,[1] reisst wie Dante, so auch Petrarca gewaltsam aus dem Zeitalter, welches ihm den Stempel seines Geistes aufgedrückt hat: er nimmt ihn hinweg von dem Boden einer literarischen Vorgangenheit, deren Vorstellungsweise die seinige beeinflusste und wieder durch ihn beeinflusst ward. Wie Dante, so muss auch Petrarca, obwohl in weniger geharnischter Weise, Spott und Witzelei über sich ergehen lassen, wo eine verständige Kritik zuerst das Überlieferte von dem selbst Erfundenen, die poetische Formel von den eigenen Zutaten gesondert hätte. So ist es gekommen, dass Landor seinen Dichter für all das verantwortlich macht, was seinem eigenen Geschmack nicht zusagt und selbst tatsächliche Verdienste des italienischen Minnesängers um die moderne Lyrik nicht gebührend würdigt. Die Liebe zur Natur und das innige Verschmelzen der subjektiven Empfindungen mit Erscheinungen der objektiven Welt bilden ein wesentliches, und dazu neues Moment in Petrarcas lyrischen Dichtungen: das Naturgefühl tritt hier zum ersten Male als Affekt,

[1] Vgl. Colvin a. a. O. S. 157.

nicht mehr als blosses Bild auf.[1] Dadurch ist Petrarca der erste moderne Dichter geworden. Überhaupt scheint Landor das vielfach moderne Gepräge an Petrarcas Geist nicht erfasst zu haben; denn an allen Ereignissen, die in des Dichters Leben das Dämmern einer neuen Denkart verkünden, geht er ohne ein Wort der Erwähnung vorbei. Die Besteigung des Mont Ventoux, das ländliche Stillleben in Vaucluse, die vielen Wanderungen, von denen sich eine sogar bis zum britischen Meere erstreckte, sind doch gewiss höchst wichtige Begebenheiten, die das Leben Petrarcas zu einem Marksteine in der Kulturgeschichte machen, die aber von Landor entweder gar nicht, wie die Besteigung des Ventoux, oder nicht nach ihrer tieferen Bedeutung, wie der Aufenthalt in Vaucluse, erkannt worden sind. Nicht einmal die humanistische Tätigkeit Petrarcas wird nach Gebühr berücksichtigt. In den lateinischen Gedichten des Italieners tadelt er die allzu getreue Nachahmung lateinischer Muster, ohne dem petrarcischen Latein sein eigentümliches Kolorit zuzugestehen; von seinem nie ermüdenden Eifer in dem Suchen nach Werken der Klassiker, von seinem rastlosen Streben, überall Pflanzstätten des Humanismus zu gründen, um so seiner Zeit den Segen der neuen Bildung zugänglich zu machen, von Petrarca als dem Begründer der Altertumswissenschaft, dem ersten, der den Geist des Altertums richtig erfasste, weiss Landor nichts zu berichten.

Bei seiner Würdigung der drei grossen Italiener des Trecento ist Landor von demselben Grundsatz ausgegangen: er hat ihr Leben und Wirken als

---

[1] Vgl. Zumbini a. a. O. S. 28. Das erste Kapitel: „Il sentimento della Natura“ gibt eine schöne Darstellung von des Dichters Bedeutung für die moderne Lyrik.

isolierte Erscheinung statt im Zeitganzen betrachtet, er hat sie als Individuen auf ein Postament gestellt und mit dem wählerischen Blick eines Sohnes des 18. Jahrh. geprüft, statt sie in ihrer Umgebung aufzusuchen und mit dem Massstabe ihres eigenen Zeitalters zu messen. Ob er nun dabei lobt oder tadelt, gerührt ist oder spottet, bewundert oder schimpft, stets bekundet er dieselbe Neigung zur Übertreibung und einen gleichen Mangel an historischer Akribie.[1] Doch muss zu seiner Rechtfertigung hervorgehoben werden, dass die in Betracht kommenden "Imaginary Conversations" keine literarischen Abhandlungen, sondern in erster Linie Werke der Phantasie sein sollen, in denen uns Landor als feinsinniger Künstler, wenn auch nicht als glaubwürdiger Kritiker entgegentritt. Was ihn anzieht, das verarbeitet er als Dichter, dessen Urteil zwar wegen mangelhafter sachlicher Grundlage keinen allzu hohen Wert besitzt, aber stets interessant ist. Uneingeschränktes Lob gebührt seiner Sprache, in der sich germanische Kraft mit attischer Anmut paart, und die ihn zu dem stolzen Worte berechtigt: "What I write is not written on slate: and no finger, not Time himself, who dips it in the cloud of years can efface it."[2]

[1] Vgl. seine charakteristische Äusserung: "I am a horrible confounder of historical facts. I have usually one history that I have read and another that I have invented."

[2] Works VI, 238.

Lebenslauf.

Geboren wurde ich, Johannes Auer, katholischer Konfession, zu Meudt, Bez. Wiesbaden, am 13. März 1873. Meine Gymnasialstudien machte ich in Blackrock College und in Neuburg, und besuchte die Universitäten: Royal University Dublin, Marburg, Münster. Im Januar 1900 bestand ich die Oberlehrerprüfung an der Universität zu Münster. Bis August 1902 war ich Probekandidat und wissensch. Hilfslehrer am Gymnasium zu Hagenau; seit September 1902 bin ich am Gymnasium (und Oberrealschule) zu Rheydt als Oberlehrer angestellt.

Die Anregung zu vorliegender Arbeit verdanke ich Herrn Prof. Dr. Köppel-Strassburg, der auch das Zustandekommen derselben durch freundlichste Anteilnahme gefördert hat. Ferner spreche ich Herrn Prof. Dr. Jiriczek-Münster für seine wertvollen Verbesserungsvorschläge meinen aufrichtigsten Dank aus. Der Kaiserlichen Universitäts- und Landes-Bibliothek zu Strassburg sage ich meinen Dank für die Bereitwilligkeit, mit der sie mir, auch nach meinem Wegzuge aus dem Reichslande, die erforderlichen Bücher zur Verfügung stellte.



Thesen.

1. Im "Prisoner of Chillon", S. 28, ist "dungeons" nicht mit Kölbing als Plural anzusehen.
2. Die von Landor (Works VIII, 441) vertretene Ansicht, dass Petrarca vor dem Jahre 1350 Boccaccio zu Neapel kennen gelernt habe, ist unhaltbar.
3. Der Schuss des Monologs in Macbeth, Act I, Sc. 7, v. 25 ff. ist im Sinne der von Delius gegebenen Erklärung aufzufassen.
4. Das Urteil, welches Saintsbury in seinem Werke: A History of the 19th Century Literature (S. 80) über Byrons dichterische Befähigung gibt, ist höchst ungerecht.

Berichtigungen.

S. 4	statt	toryistichen	lies	toryistischen
„ 6	„	wat	„	what
„ 7	„	nimmmt	„	nimmt
„ 7	„	Chrakterzeichnung	„	Charakterzeichnung
„ 12	„	strenght	„	strength
„ 24	„	hinieden	„	hienieden
„ 26	„	Amony	„	Among
„ 29	„	sixsteen	„	sixteen
„ 30	„	dagagen	„	dagegen
„ 33	„	mann	„	man
„ 35	„	errregt	„	erregt
„ 39	„	chariat	„	chariot
„ 46	„	wischen	„	zwischen
„ 50	„	mächige	„	mächtige
„ 57	„	my price should be the price of it	„	My life should be the price of it
„ 58	„	Indicit	„	Injicit
„ 69	„	of	„	off
„ 75	„	trozt	„	trotz
„ 75	„	eines	„	seine
„ 79	„	innigem	„	innigen



